

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia



Dissertação

**Abambaé – “terra dos homens”:
A invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do
samba de roda**

Sabrina Marques Manzke

Pelotas – RS
2016

Sabrina Marques Manzke

**Abambaé – “terra dos homens”:
A invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do
samba de roda**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Mário de Souza Maia
Co-orientadora: Prof. Dra. Flávia Maria Silva Rieth

Pelotas, 2016.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M111a MANZKE, SABRINA MARQUES

Abambaé - "terra dos homens" : a invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda / SABRINA MARQUES MANZKE ; MARIO DE SOUZA MAIA, orientador ; FLÁVIA MARIA SILVA RIETH, coorientadora. — Pelotas, 2016.

178 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

1. Antropologia da dança. 2. Performance cênica. 3. Samba de roda. 4. Corpo e estética. 5. Abambaé. I. MAIA, MARIO DE SOUZA, orient. II. RIETH, FLÁVIA MARIA SILVA, coorient. III. Título.

CDD : 930.1

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Sabrina Marques Manzke

Abambaé – “terra dos homens”:
A invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de
roda

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em
Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade Instituto de
Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Mario de Souza Maia (Orientador)
Doutor em Música - Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

.....
Profa. Dra. Flávia Maria Silva Rieth (Co-orientadora)
Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....
Profa. Dra. Cláudia Turra Magni
Doutora em Antropologia Social e Etnologia pela Ecole des Hautes Études en
Sciences Sociales

.....
Profa. Dra. Luciana Prass
Doutora em Música – Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

.....
Profa. Dra. Carmen Anita Hoffmann
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Enfim, está pronta. No início me parecia que isso nunca ia acontecer, mas devido ao incentivo de pessoas muito especiais as coisas foram acontecendo e quando percebi já estava feito. Um mestrado, uma dissertação, um trabalho tão importante que toma várias horas mas que no final a sensação é como se a gente tivesse tido mais um filho querido que dá vontade de nunca mais largar. Eu estou apaixonada pelo meu trabalho, confesso... ele ficou tão lindinho!! Mas para que ficasse assim preciso agradecer a muita gente...

Tem uma pessoa que me incentivou muito mais que qualquer pessoa, mesmo quando estava em silêncio ao meu lado, me apoiou na decisão de mudar de vez o rumo da minha vida e encarar este mestrado... aguentou minhas irritações, consolou meus choros, me fez entender que tudo era drama quando eu queria abandonar tudo de vez... Vitinho, meu marido, meu amor, meu companheiro, obrigada sempre por tudo que fazes para me ver feliz, para me colocar para cima, para me incentivar a buscar sempre o melhor de mim. TiAmu!

Aos meus pequenos que mesmo me enlouquecendo me ajudaram sempre com seus sorrisos, com uma mão de carinho, com o entendimento (até mesmo o pequeno) de que precisavam ficar no quarto brincando porque eu precisava estudar na sala. "Mana, a mamãe ta estudando". Gabi, Anita e Tito minhas vidinhas mais maravilhosas... como os amo!!

Pai, mãe... pelo interesse, pelo incentivo, pela ajuda sempre!! Por cada vibração, quando selecionada, quando passa a qualificação, quando finalmente disse: está pronto! Obrigada por estarem sempre comigo, vocês são mais que pilares, são minha base e eu os amo mais que tudo!

Aos meus sogros, exemplos, incentivadores, professores: Vitor Manzke, meu segundo pai; e Joseti Manzke, minha segunda mãe e que me ajudou na correção do trabalho. Obrigada, amo vocês!!

Meus irmãos, Fabrício e Guiga, meus cunhados Camila, Gabriel e em especial a minha "bibicu" Bibi Manzke, que nesses anos todos mais que uma

cunhada passou a ser uma irmã muito querida que sempre está com a gente nos dando suporte, amizade e claro, ajudando com nossos pequenos.

Às minhas comadres que soube escolher muito bem: Lídia sempre, sempre desde meus 10 aninhos ao meu lado e hoje cuidando dos meus como cuidou de mim. Mais que uma cumadre minha irmã de coração. Giovanna que mais uma vez me ajudou com meu abstract, coisa boa ter uma cumadre fluente em inglês (heheheh). Obrigada por tudo!!

As minhas duas princesas Maria Eduarda e Aurora, afilhadas mimosas da sua “didi”... cada vez que eu estava estudando e recebia uma foto para me alegrar e incentivar. Já dava mais ânimo. Amo minhas pacotinhas lindas e vou estar sempre aqui para vocês!

As minhas amigas queridas que a dança me deu Karen, Beliza e Carol – tá, Marcel e Renan também – a “melhor equipe” e claro, a outra tigre Débora por momentos de muita amizade, alegria e incentivo, vocês são tudo de bom. Amo-os!!

Meu compadre Thiago Amorim que nunca deixa de me auxiliar. Meu amigo, coordenador e diretor. És um grande exemplo para mim, Thi. Se eu chegar a 10% do que és vou ficar mais que satisfeita.

Claro, a toda Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, especialmente nas pessoas de Janaína Jorge – in memoriam e Jaciara Jorge pelo convite a fazer parte dessa família especial, e mais uma vez ao Thiago, que como diretor geral abriu as portas para que a antropóloga pudesse atuar fazendo esta pesquisa. MUITO OBRIGADA de coração por vocês existirem na minha vida. Á todos os bailarinos que às vezes “suspeitavam” do meu olhar durante o campo: o que ela tanto me olha (heheheh), esquecendo que por dois anos não fui apenas colega de companhia mas pesquisadora também, mas que toda vez que busquei estiveram à disposição para me ajudar. Em especial àqueles que foram mais presentes nesse percurso e aceitaram colaborar com suas falas e percepções: Íris Neto, Jéssica Carvalho, Felipe Corrêa, Juliana Coelho, João Cruz, e mais uma vez, Karen Rodrigues, Beliza Gonzales, Carol Portela e Renan Brião. E aos fundadores Thiago, Jaci e Ste por todo apoio e colaboração em suas lembranças e falas. Thiago e Jaci, a entrevista mais divertida da minha vida.

Ao meu orientador, desde 2009, Mario Maia. Contigo aprendi e aprendo muito, muito obrigada por mais um trabalho realizado juntos. Minha co-orientadora Flávia Rieth, que muito admiro desde nossas primeiras aulas lá na graduação, por

todas as dúvidas tiradas, pelas conversas, pela parceria em abraçar com a gente este trabalho, obrigada de coração. E que venha o doutorado hahahahha!!!

À todos os professores do programa, maravilhosos que em cada disciplina auxiliaram um pouquinho com a conclusão deste trabalho: Francisco Neto, Adriane Rodolpho, Rosane Rubert, Renata Menasche e Cláudia Turra.

Aos colegas que sempre estiveram juntos, apoiando uns aos outros. Obrigada, lembrarei-me de cada um com muito carinho.

À banca, por aceitarem estar nesta posição neste momento especial. É muito significativo ter cada uma de vocês: Cláudia Turra, professora querida; Luciana Prass, que admiro à distância pelos seus trabalhos com as manifestações do Rio Grande do Sul; e minha/nossa querida - véia Carminha – Carmem Hoffmann, minha dançante que está aqui para dar o olhar sensível de uma bailarina na minha avaliação.

Por fim, mas não menos importante, ao “velhinho” lá de cima e meus guias espirituais por estarem sempre me inspirando.

Obrigada a todos e a cada um. Este trabalho traz um pouco de cada pessoa que fez parte dele e que faz parte de mim.

Resumo

MANZKE, Sabrina Marques. **Abambaé – “terra dos homens”:** A invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda. 2016. 178f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

O papel que a arte tem exercido no cotidiano tem possibilitado uma renovação na forma de pensar os objetos e as manifestações culturais. O fazer artístico possibilita um novo fazer cultural que tem fixado parte de sua preocupação na dimensão estética. Tem estado em evidência à contribuição cultural exercida por grupos artísticos que buscam na performance cênica apresentar diferentes manifestações populares e tradicionais. Este trabalho aborda a apropriação da corporeidade do samba de roda do Recôncavo Baiano realizada pela Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, da cidade de Pelotas/RS. Expressão esta reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2004 e posteriormente, em 2005, como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO. Com foco na corporeidade e na criação coreográfica enquanto (re)significação cultural, na maneira como os atores expressam seus sentimentos através da dança, e, a partir de uma pesquisa embasada nos métodos da antropologia da dança e da etnomusicologia, busquei compreender os elementos técnico-expressivos desta tradição centenária que permeia ritual, religiosidade e sociabilidade, e o processo pelo qual eles se transformam através da composição coreográfica para a cena. A partir deste estudo pode-se perceber a apropriação do samba de roda e as reinscrições a partir do corpo e da poética empregada pelos bailarinos, compondo assim a estética desejada pelo grupo. No caso específico da Abambaé se evidenciou que a companhia através do seu trabalho acaba por “criativamente, inventar” um novo Brasil. Com um entendimento e estética próprio, o Brasil da Abambaé, diverso e alegre e que o samba de roda está diretamente ligado a esta representação de Brasil que a companhia busca mostrar tanto em nível nacional como, e principalmente, internacional.

Palavras-chaves: antropologia da dança; performance cênica; samba de roda; corpo e estética; abambaé.

Abstract

MANZKE, Sabrina Marques. **Abambaé – “land of men”**: The invention of a **brasility intermediated by the scenic performance of the samba de roda**. 2016. 178f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

The role that art has played on everyday life has enabled a renovation concerning the way of thinking cultural objects and manifestations. The artistic doing enables a new cultural doing that has fixed part of its contribution on the aesthetical dimension. The cultural contribution provided by artistic groups that seek to present different popular and traditional manifestations through scenic performances has been in evidence. This work approaches the corporeity appropriation of the *samba de roda* from the *Recôncavo Baiano* carried out by the *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras* in the city of Pelotas/RS. This expression was recognized as part of the Brazilian Non-material Cultural Patrimony in 2004 and later, in 2005, it was considered a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity by the UNESCO. Focusing on the corporeity and choreographic creation as cultural (re)signification, on the way actors express their feelings through dancing, and through a research based on methods of the anthropology of dancing and ethnomusicology, I sought to understand the technical-expressive elements of this centenary tradition that permeates ritual, religion and sociability, and the process by which they are transformed by the choreographic composition for the scene. From this study, it is possible to perceive the appropriation of the *samba de roda* and the reinscriptions through the body and the poetic movement employed by the dancers, composing the aesthetic element desired by the group. Concerning the Abambaé, specifically, it was possible to perceive that the company “creatively, invents” a new Brazil through its work. With its own comprehension and aesthetics, the Brazil from the Abambaé is diverse and joyful, and the *samba de roda* is directly associated with this representation of Brazil that the company seeks to present on a national and mainly international level.

Palavras-chaves: antropology dancing; scenic performance; samba de roda; body and aesthetics; abambae.

SUMÁRIO

PRELÚDIO	10
<i>DE BAILARINA À ANTROPÓLOGA! OU, BAILARINA? ANTROPÓLOGA?</i>	12
<i>DA RUA PARA O PALCO. DO PALCO PARA A ACADEMIA...</i>	16
PRIMEIRO QUADRO	34
<i>ABAMBAÉ, A TERRA DOS HOMENS</i>	36
1.1 Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.....	40
SEGUNDO QUADRO.....	56
<i>AMANAJÉ – “O MENSAGEIRO” TE CONVIDA A VIAJAR PELAS DIVERSAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DO NOSSO PAÍS</i>	58
2.1 Movimentando o Brasil e seus “brasis” desconhecidos e distantes.....	65
2.1.1 Por uma coreografia etnográfica imagética.....	88
2.2 Não é a miss que dança, é a lavadeira.....	130
TERCEIRO QUADRO	141
<i>ANTROPOFAGÉ – (OU) O QUE FAZ ABAMBAÉ, ABAMBAÉ?</i>	143
3.1 Tupi, or not tupi that is the question.....	149
3.2 A alegria é a prova dos nove.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164
Anexos	172

PRELÚDIO

Soa o último sinal, abrem-se as cortinas, o espetáculo começa...

Esta seria a estreia esperada, ou, a mais “tradicional” de uma bailarina. Mas... espera. Que bailarina? Eu nem assumia esse estereótipo, e porque deveria vir à imagem de um palco de um teatro ao pensarmos em estreia em uma companhia de danças?

Não, não sou nenhum sinal, não estava ansiosa em frente ao espelho de um camarim pomposo – apesar de sim, estar ansiosa –, o teatro não estava lotado. Neste dia o Theatro Sete de Abril, ainda de portas abertas¹ nos recebeu. Foi lá que colocamos nosso figurino, foi lá que fizemos nossa última conversa anterior a apresentação, mas ele estava vazio. Vazio porque ele não era o cenário, porque naquele dia, seu palco não receberia artistas, e nem sua assistência receberia uma plateia ansiosa pela apresentação da noite. Era dia, por volta das 13h40, de um dia de semana, o ano era 2009, o dia 29 de abril: Dia Internacional da Dança. O palco? O Centro Histórico² da cidade de Pelotas, mais precisamente cinco pontos: a esplanada

¹ O Theatro Sete de Abril, inaugurado em 1833, foi o primeiro teatro a ser construído no Rio Grande do Sul e até 2010 era um dos mais antigos do país ainda em funcionamento. Em 1972 foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No ano de 2010 o teatro teve suas portas fechadas por uma interdição do Ministério Público ao ser constatado perigo de desabamento de seu telhado e algumas deteriorações em suas construções de alvenaria. Somente em 2012 seu projeto de restauro foi aprovado junto ao IPHAN e a fase um de suas obras de restauração – o telhado – tiveram início em 2013 com prazo de duração de 06 (seis) meses após o início efetivo do trabalho. Porém as obras da primeira fase foram dadas como concluídas em outubro de 2014, com um atraso de praticamente 10 (dez) meses. No momento atual a espera é pelo início da segunda fase da restauração na qual as reformas vão desde os camarins, sanitários, poltronas e lustre, entre outros, até melhorias como climatização e acessibilidade. As obras estavam previstas para começarem ainda no ano de 2015, e tinham a previsão de durarem entre 08 (oito) a 12 (doze) meses, sendo a conclusão estimada até o término do ano de 2016. Entretanto, até o presente momento, sequer foram iniciadas.

² O Centro Histórico da cidade de Pelotas é composto pelo seu belo patrimônio cultural arquitetônico. São diversas construções de estilo eclético, tombadas ou inventariadas como patrimônio cultural e histórico, por onde a cidade se formou partindo da Praça Coronel Pedro Osório. Em seu entorno encontramos os prédios da Bibliotheca Pública de Pelotas, o Mercado Público, o Theatro Sete de Abril, Clube Caixeiral, o Grande Hotel e entre outros prédios que abrigam o poder público como a Prefeitura Municipal de Pelotas e o Casarão 6 onde se localiza a Secretaria de Cultura. Além disso ainda encontram-se casarões restaurados que foram marco em

do Theatro Sete de Abril, a calçada da Bibliotheca Pública de Pelotas, a calçada do Grande Hotel, o passeio em frente ao Teatro Guarani e a calçada da Casa da Banha. Sim, os artistas ganharam a rua, e a rua ganhou a arte da dança. Entre alguns grupos de dança da cidade, a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras foi uma das convidadas a fazer esta intervenção comemorativa ao dia da dança, e neste dia eu dancei pela primeira vez pela companhia, descalça, com o público ao nosso redor, a poucos metros de distância. E Pelotas viu pela primeira vez o samba de roda, ou melhor, a coreografia Samba de Roda³, do repertório da companhia que apresenta diversas manifestações brasileiras. E ele foi dançado no melhor lugar: na rua, no meio do povo.

Esta é a minha principal recordação junto à do meu primeiro ensaio, no qual aprendi minha primeira coreografia, o Samba de Roda, ainda ensinada pela coreógrafa Janaína Jorge, a Jana, (quem, juntamente com Jaciara Jorge, a Jaci, me convidou para entrar na companhia), na sala de dança do Colégio Municipal Pelotense. De lá para cá muitas mudanças ocorreram dentro da Abambaé: a chegada de novos integrantes e a saída de outros, a troca do nosso local de ensaio, viagens, participações em eventos, a partida doída e precoce da nossa coreógrafa, a constituição de uma diretoria que passa a ser mais atuante, os objetivos...



determinado período da história da cidade como a conhecida Casa da Banha que recebeu este nome devido a uma casa de carnes que havia ali, mas sua importância, no entanto é a época em que serviu de quartel militar ao Conde de Porto Alegre durante a Revolução Farroupilha. Pelotas é hoje considerada Patrimônio Histórico e Cultural do Brasil, sendo reconhecida como uma das cidades históricas do país. O trabalho de conservação destes bens é feito regularmente assim como outros adendos para melhor utilização deste espaço cultural. Um dos exemplos é a Esplanada do Theatro Sete de Abril construída junto a Praça Coronel Pedro Osório em frente ao Theatro onde se proporciona a população apresentações artísticas no passeio público.

³ Durante todo o trabalho será encontrado variação na escrita “samba de roda” dependendo ao que se refere. Quando escrito com letra minúscula a referência é à manifestação popular e tradicional do Recôncavo Baiano, quando escrito com letra maiúscula se refere a coreografia feita na Abambaé, pois este é também o título/nome da composição coreográfica.

DE BAILARINA À ANTROPÓLOGA! OU, BAILARINA? ANTROPÓLOGA?

Todo esse processo me mostrou um eu diferente que do desejo de simplesmente ser uma integrante de uma companhia de dança, e uma antropóloga que estuda o corpo e a dança, está me transformando em uma bailarina que estuda antropologia.

(Caderno de Campo, 28/11/14).

Iniciei o ano de 2014 aprovada para o mestrado em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas, meu projeto era o de fazer uma etnografia do processo de apropriação da corporeidade do samba de roda realizado dentro da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, da qual faço parte. Minha escolha partiu de dois principais motivos: trabalhar com o patrimônio imaterial, já que minha especialização é nesta área, e por ser esta a primeira coreografia que o bailarino aprende ao entrar para a companhia. Assim aconteceu comigo e com os vários integrantes que se juntaram a nós e que pude presenciar.

Desde janeiro, com um pequeno intervalo em fevereiro, as atividades da companhia foram intensas, e desde já, mesmo antes de começar o ano do curso de mestrado já estava inserida no meu trabalho de campo. Foi assim que comecei uma viagem pela vida da companhia, quando pude descobrir neste processo, não só o que meu estudo pretendia, mas coisas além do que estava propensa a ver, entender e assimilar. Nada além do que acontece há muitos antropólogos ao chegarem de fato no campo. Mas, por saber que já estava afetada pelo meu campo, acreditei que o distanciamento apesar de ter que ser feito não me traria tanta estranheza, afinal de contas, ser abambaense é parte de mim desde aquele dia 29 de abril de 2009. Mas me parece que não foi bem assim, e este trabalho assim como eu foi se transformando no seu percurso, onde sofri crises identitárias, dúvidas, trocas de foco... coisas que somente o campo possibilita mesmo para mim que achava que sabia tudo sobre o local de onde eu falava.

Porém, apesar de ter sido uma criança que se quis bailarina, tendo feito balé clássico, jazz e sapateado desde muito nova, minha trajetória na dança não segue os padrões desta alcunha. Porém, mesmo tendo me afastado dela por vários anos quando me aventurei em outras atividades: tae kwon do, natação, vôlei... e até mesmo o teatro, meu corpo sempre esteve em movimento. Até mesmo quando precisei escolher um curso para prestar vestibular, minha escolha foi por Educação Física, que cursei durante dois anos. A aproximação novamente com a dança acontece através da Abambaé.

Me formei no ano de 2008 no curso com habilitação em Publicidade e Propaganda, onde meu trabalho de conclusão foi “A utilização da cultura como argumento persuasivo na propaganda do Rio Grande do Sul”. E torna-se uma constante sempre presente então na minha vida acadêmica a presença da temática da cultura – talvez seja por isso que quando comecei, anos depois a cursar Antropologia é que me senti realmente em casa. Foi assim também que me senti em casa quando fui convidada a fazer parte da Abambaé, eu me aproximava da dança novamente (desejo que sempre ficou adormecido, mas sempre latente dentro de mim) e era algo diferente, eu me sentia vivendo cultura, por mais esquisito que falar isto possa ser, e posso dizer que foi a partir daí que a minha trajetória começou a mudar, ou prefiro pensar que voltei ao caminho que tinha sido desviado.

Em 2010, incentivada pelas pessoas queridas a minha volta, entre elas a Janaína Jorge, coreógrafa da companhia, me inscrevi para a Especialização em Artes – Patrimônio Cultural, onde apresentei projeto voltado para o patrimônio imaterial⁴, neste caso uma discussão sobre a legislação acerca desses bens tendo como foco os festivais nativistas realizados no estado do Rio Grande do Sul. Aqui se deu mais um encontro na minha vida que se tornaria muito importante e que desde então me acompanha: meu orientador Mario Maia e sua encantadora forma de ver as coisas, me fazer refletir sobre cultura, sobre visão de mundo, sobre a etnomusicologia... e é por grande influência dele que chego onde estou. Na minha

⁴ A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO que traz no seu artigo 2º a conceituação dos PCI's como: “[As] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua relação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana”.

defesa da especialização ao ser aprovada pela banca a indicação foi o mestrado que poderia ser em duas áreas: história ou antropologia, onde eu poderia dar continuidade a esta pesquisa. Nunca esqueci a frase que ele me disse no dia: *te indico qualquer um dos cursos, história ou antropologia. Eu venho da história então sou suspeito para falar, acho que é um bom caminho, mas mesmo assim, acho que é na antropologia que tu vais te encontrar e encontrar as respostas para o teu trabalho.* Naquele mesmo ano eu participei da minha primeira seleção para o curso com um projeto que dava continuidade ao trabalho apresentado na especialização. Não passei.

Este percurso até aqui, mostra que entre idas e vindas, a dança e o patrimônio imaterial estiveram sempre permeando minhas escolhas, o que acaba por me trazer a este trabalho.

No início de 2013, comecei a cursar a graduação em Antropologia, e aqui repito o que foi dito acima, me senti em casa, com toda a ideia de “lugar moral” descrita por Da Matta (1986, 1997) quando fala do sentimento brasileiro descrito para situar a Casa e a Rua. Durante este ano de aproximação com a disciplina, pude amadurecer minha ideia do mestrado e no final do ano tomei a decisão de abandonar de vez a publicidade e focar na antropologia. Neste tempo tive a possibilidade de concorrer a uma bolsa de extensão no Núcleo de Folclore da UFPel, projeto que eu já estava inserida como voluntária desde 2010 e que trabalha como parceiro da Abambaé desde então. Já no primeiro mês como bolsista surgiu à oportunidade de participar de um evento apresentando trabalho e em conversa com o coordenador do Núcleo, Thiago Amorim, resolvemos fazer algo sobre o samba de roda e como ele era apropriado pelos bailarinos que não fazem parte do contexto social da manifestação. Aliando esta ideia a patrimonialização e a dinâmica da cultura, apresentei um pôster no V Salão de Dança, realizado na Universidade Federal de Santa Maria, evento realizado com a parceria da Universidade Federal de Pelotas e Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para fazer um pequeno à parte, outra informação que passa a ser bastante importante na minha trajetória, sendo extencionista desde 2010 deste projeto que é coordenado pelo Professor Thiago, do curso de Dança Licenciatura, meus principais parceiros de escrita e publicações no meu percurso acadêmico (após a Comunicação) passam a ser ele e o meu orientador, ainda hoje, Mario Maia. Desde este mesmo ano – 2010 – meus trabalhos trazem a orientação deles. Torna-se

relevante também dizer que Thiago é fundador e hoje diretor artístico da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.

Com este trabalho apresentado no evento, no qual foi bastante elogiado pela interdisciplinaridade, já que se propunha a articular a dança sob um ponto de vista antropológico e tendo como pano de fundo a preservação do Patrimônio Cultural Imaterial, parti para a escrita de um artigo que era uma das tarefas que tinha enquanto bolsista. O aprofundamento deste tema, foi me encantando de tal maneira que a primeira ideia, aquela que eu trazia lá da especialização foi sendo esquecida e não só deixada de lado, mas realmente cancelada na minha vida. Uma das coisas que conversei com o Mario após o processo e sair à lista dos orientadores foi se ele tinha se surpreendido com a mudança do meu tema. Na verdade, não era uma mudança total, visto que de início ainda trazia a ideia de fazer a relação entre o patrimônio imaterial e dinâmica cultural proporcionada por estes programas do governo. Porém o foco tinha mudado da música para a dança, o que faz bem mais sentido visto que apesar da música e dos festivais estarem presentes na minha vida através do meu marido que é músico e atuante nestes festivais, a dança é que realmente faz parte de mim. Sendo assim, escrevi o projeto baseado neste trabalho surgido no Núcleo de Folclore e me inscrevi na seleção do mestrado que começaria nova turma no ano de 2014. Decidida que estava na minha hora, imbuída do meu projeto, neste caso realmente escrito, e focada no meu “campo de possibilidades”, passei e aqui estou.

Atestando o que diz Gilberto Velho (2003) em “Projeto e Metamorfose”, posso dizer que apesar de parecer um pouco tarde, de todos estes anos de intensa mudança que resultaram nesta “metamorfose” na minha vida profissional (se assim posso dizer), trago um pedaço de cada experiência vivida desde muito nova, que foram sendo reinterpretadas e ressignificadas para constituírem este trabalho e o meu eu de hoje: a bailarina-antropóloga, ou a antropóloga-bailarina, ou ainda um emaranhado de questões que carrego e que me possibilitam refletir: sou uma bailarina? E antropóloga? Será que também sou? São questões que acredito não serão respondidas e que apesar de atuar enquanto uma ou outra, ou melhor, enquanto as duas, ainda terei longas reflexões se minha atuação me faz de fato me apropriar destas titulações.

Apropriar, apropriado, apropriações... é assim então que começa a concepção deste trabalho.

DA RUA PARA O PALCO. DO PALCO PARA A ACADEMIA...

Toda história vira samba...

*(Grupo Raízes do Samba de Toco – Projeto Sonora SESC –
Apresentação em Pelotas – 04/10/14)*

Ao começar a pesquisa para esta dissertação de mestrado, o foco do olhar estava voltado para o processo pelo qual passam os bailarinos da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras – que tem como objetivo levar para a cena, através da dança, diversas manifestações populares e tradicionais do Brasil – para se apropriarem corporalmente de características que são singulares a cada dança, ritual ou jogo, das diferentes regiões do país e que não fazem parte do seu contexto social. Ao pensar no vasto repertório que poderia ser analisado, a escolha de uma destas manifestações trabalhadas pela companhia para uma pesquisa mais aprofundada estava justificada. O samba de roda do Recôncavo Baiano, Patrimônio Cultural Imaterial em âmbito nacional e Obra Prima da Humanidade, no âmbito mundial, não era só interessante pelo fato de eu poder articular três temas de grande interesse – antropologia, dança e patrimônio cultural – mas para além disso era algo quase emocional, simbiótico, ele esteve presente desde o início da minha vida abambaense e porque não ao tomar a decisão de mudar a trajetória da minha vida e unir a antropologia com a dança eu também não estreiar com ele. Assim, este seria o produto principal de análise, a composição coreográfica realizada pela companhia para levá-lo ao palco, ancorada na presença marcante que esta coreografia tem desde que foi criada na companhia: ela tem sido a primeira manifestação que o bailarino tem contato ao ingressar e é muito utilizada no relacionamento que a companhia tem com o público, o que justifica a escolha da mesma.

Por trazer a experiência de bailarina na Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, bem como atuação no Núcleo de Folclore da UFPel, a forma como as diferentes expressões coreográficas e culturais são apreendidas em contextos

diferentes dos originários, sempre esteve presente nestas diferentes práticas, especialmente em relação às questões da corporeidade. O que os diferentes movimentos do corpo carregam como informação cultural de quem os cria e produz, e de que maneira são apropriados e reinscritos por grupos de dança de outras regiões, com diferentes informações culturais?

O significado que o corpo assume diante da sociedade e suas implicações antropológicas é bastante abordado na atualidade. O que se tornava importante então colocar em questão era: corpo ou corpos?

Para Rodrigues (2006), não existe apenas um corpo que age e reage da mesma maneira às diferentes influências culturais locais ou universais. Existem códigos culturais que são próprios de cada lugar e estes vão influenciar diretamente nos códigos corporais dos indivíduos que fazem parte desta cultura. Estas discussões convergem com o que trata Marcel Mauss (1974) quando através de vários experimentos como natação, salto, corrida e até mesmo a dança mostra que as “técnicas de corpo” são apreendidas de acordo com a sociedade em que o homem está inserido.

Porém, devemos levar em consideração que o corpo está longe de ser apenas um receptáculo de cultura. Ele é ao mesmo tempo produto e produtor desta cultura. Thomas Csordas, trabalhando no seu conceito de *embodiment*, diz que “o corpo é pensado como ‘sujeito da cultura’, como a ‘base existencial da cultura’” (2008, p.102).

Mas meu principal foco estava não no corpo, simplesmente, e sim no corpo em movimento, na “percepção e textualidade” que estes corpos em movimento imprimem os fazendo tema importante nas ciências sociais. E destes movimentos possíveis apresentados está a dança “uma das dimensões mais altamente codificadas, generalizada e intensamente emocional” (Desmond, 2013, p.117). Assim, mesmo tendo a dança como base da minha pesquisa de mestrado, eu sempre tratei em primeiro lugar o corpo, visto que os estudos do corpo na área da antropologia vêm sendo abordado há mais tempo e era como eu acreditava que conseguiria fazer a ligação das áreas já que o corpo é o meio pelo qual o bailarino expressa seus sentimentos e apresenta seu trabalho. Porém, ao buscar nas bibliografias referências para embasar esta pesquisa, eu me aproximo da antropologia da dança, disciplina até então desconhecida por mim e que percebo mesmo tendo estudos clássicos que abordam a música e a dança nas sociedades

ditas primitivas mostrando como estas expressões são importantes para o estudo da cultura, como os de Franz Boas (1947), Alan Merriam (1964, 1972), Radcliffe-Brown (1948) e mais especificamente abordando o corpo e a dança o casal Margareth Mead (1928) e Gregory Bateson (1954), este tema ainda está em desenvolvimento na antropologia brasileira. A antropologia do corpo através da dança foi tema do grupo de trabalho Antropologia da Dança, realizado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia no ano de 2012 em São Paulo/SP, onde se iniciou mais efetivamente um debate sobre esta subárea e suas delimitações no campo teórico e metodológico.

Levando em consideração, então, que a “contribuição possível da dança numa perspectiva antropológica reside no que a dança nos revela sobre a sociedade e sobre o comportamento dos homens que engendram os sistemas culturais diversos” (KAEPLER, 2013, p. 109), precisamos pensar no que consiste a dança em si. A antropóloga Adrienne Kaeppler (2013) aborda este conceito através da perspectiva antropológica onde a dança como parte de todo um sistema cultural, é uma “forma cultural [...] que resulta de processos criativos de manipulação dos corpos humanos no tempo e no espaço” (p. 115). E continua, reforçando a importância de pensar a dança relacionada ao contexto social ainda ressaltando sua correlação com a arte, a estética e a performance (p.89).

Blacking (2013) fala da importância da forma como o bailarino se expressa sem o uso das palavras, e ainda resalta que “ninguém fica impressionado com a atitude de um dançarino que diz: ‘Eu não posso falar para você. Eu posso apenas mostrar a você. Eu devo dançá-lo’” (p.76, grifo do autor). Foi através dessa aproximação e das reflexões que autores como John Blacking e Jane Desmond que minha percepção acerca do tema que eu estava trabalhando começou a mudar. Percebi que sim o corpo é fator essencial, mas ele não era o foco do meu trabalho, pois eu estava tendo divergências nas análises que estavam sendo feitas desde minha entrada em campo. As atuações realizadas pelo corpo e a maneira como eu estava tentando interpretá-las estava baseada muito mais em uma análise de movimento, onde a técnica estava muito presente e estavam ficando de lado dimensões do trabalho da companhia e dos bailarinos que não poderiam ser respondidas simplesmente por aquela abordagem. A dança passa a exercer um papel importante na minha observação e os movimentos para além da técnica e

intensão corporal, passam a ser percebidos como signos visíveis carregados de expressão e sentimento.

Nós não deveríamos fazer a pergunta “o que é dança?”, mas sim “quem dança?”, “quem aprecia a dança, e como, e por quê?” Quando pressionados a falar sobre a dança e sobre a experiência da dança, tentando explicar o seu significado, as pessoas que estão acostumadas a dançar, apenas, podem se mostrar muito articuladas em relação aos seus sentimentos. A linguagem e as metáforas que elas usam, e as analogias que elas fazem, podem, em última análise, ser mais científico que qualquer análise “objetiva” de seus movimentos. (Blacking, 2013, p. 78-79, grifo do autor).

Quando consigo fazer esta assimilação, a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras e o trabalho artístico realizado por ela que se torna o centro da minha observação, circundado pela presença das manifestações reinscritas por ela, especialmente o samba de roda que como citado antes possui um papel importante na vida da companhia. Sendo assim, o coletivo, o corpo da companhia, este conjunto de corpos e não mais o corpo destes bailarinos se faz importantes, e quando falo em corpo é trazendo a ideia de “homem total” de Mauss (1974) relacionando os “usos do corpo” com fatores biológicos, psicológicos e sociológicos, e que para além das funcionalidades para o qual operam as técnicas destes usos, como na dança, por exemplo, o autor verifica que enquanto “fato social total” incidem ainda categorias mediadas entre natureza estética e cosmologia.

E ainda fazendo uma articulação entre Csordas e “seu projeto de constituir um novo paradigma no estudo da cultura, focado na ideia da experiência cultural como corporificada” (MALUF, 2001, p.97), a ideia de experiência dada pela implicação de *embodiment*, está de acordo com o que Victor Turner (1986) apresenta como parte de sua antropologia da performance, quando fala em antropologia da experiência, onde o sujeito atravessado de símbolos cotidianos os apreende de acordo com suas vivências pessoais e coletivas. E continua dizendo que a performance é uma forma de expressar, algo que “completa, se realiza inteiramente”, e assim sendo, ela “completa uma experiência”.

Em relação à performance através da dança essa questão não se difere. Blacking (2013, p.84), argumenta que como uma atividade social, a “invocação de seus símbolos pode comunicar e gerar certos tipos de experiências que não podem ser vivenciadas de nenhuma outra forma”, o que a torna interessante para uma abordagem antropológica. Para o autor, esta temática, assim como outras do

domínio da cultura, nos auxilia no entendimento de questões profundas na estrutura de uma sociedade.

Ao ampliar nossos estudos sobre os “textos” corporais para incluir a dança em todas as suas formas – entre elas a dança social, performances cênicas e movimentos rituais –, podemos analisar nossa compreensão de como as identidades sociais são sinalizadas, formadas e negociadas através de movimentos corporais. Podemos analisar como as identidades sociais são codificadas em estilos performáticos e como o uso do corpo na dança reproduz, contesta, amplifica, excede ou relaciona-se com as normas de expressão corporal não dançada em contextos históricos específicos (DESMOND, 2013, p.94, grifo do autor).

Desmond (2013) para além da ideia de experiência e da ação performática, também vai abordar as formas de transmissão de saberes culturais, bem como as apropriações e reinscrições que são feitas destes saberes quando transportados de seus contextos. Para a autora, ao “estudar a transmissão de uma forma, não é apenas o caminho dessa transmissão que é importante analisar, mas também sua reinscrição em um novo contexto comunitário/social e a mudança resultante em sua significação” (p. 99).

É curioso pensar em como se organiza qualquer agrupamento social. Qualquer coletivo humano, que possui certo tempo de convivência, com objetivos comuns, rotina, sistema de organização, está se constituindo enquanto grupo. Então, ao começar a aprofundar este olhar antropológico sobre a companhia de danças a qual faço parte, a noção de grupo social dotado de sistemas de organização, valores e visões de mundo compartilhados, se evidenciaram. Percebi, então, o real significado da palavra Abambaé a dita “Terra dos Homens” na constituição deste grupo, o que será explicado no decorrer do trabalho.

Ao considerar o meu campo de pesquisa, uma dúvida se fazia presente desde o início do processo: como falar de algo no qual eu estava diretamente ligada?

Kaeppler (apud CITRO, 2012) propõe, sobre as técnicas do etnógrafo de dança, que ele “execute as danças, não sendo necessário aprender a realizá-las corretamente e com todas as variações e gêneros [...] deste modo, se pode chegar a conhecer os modos em que cada grupo de executantes estrutura suas danças” (p.51). Pensando na técnica sugerida pela autora, sendo eu já bailarina da companhia, a entrada no campo acaba por ser facilitada. Sendo assim, após ter autorização e apoio da diretoria para dar seguimento a esta pesquisa que analisaria o trabalho realizado pelos bailarinos da companhia, o próximo passo foi realizar

junto ao diretor uma conversa com todos, ao término de um ensaio, onde expus meu trabalho e informei que estaria fazendo observação e possíveis conversas com os colegas. Nesta ocasião foi deixado claro que todos estavam convidados a auxiliarem na pesquisa, deixando a vontade aqueles que por algum motivo não quisessem participar.

A atuação enquanto bailarina da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras me colocava em campo constantemente, pois não só eu trazia como bagagem os 06 anos de companhia, como durante o ano de 2014 trabalhamos um novo espetáculo somente com manifestações do nordeste, incluindo o samba de roda, o que exigia uma carga de ensaios maior, além da organização de todos os elementos que iriam compor este espetáculo, assim como a sua divulgação. Isto me possibilitou lançar este olhar sobre a companhia de diversas instâncias.

Nas primeiras incursões ao campo, na tentativa de “estranhar o familiar” (Velho, 1981) e realizar uma observação participante do grupo de dança na qual faço parte, se tornou evidente a dificuldade que eu teria de me afastar. Já de início foi inevitável a aceitação de que: a ideia de “afetamento” (FAVRET-SAADA, 2005) estaria presente em todo meu percurso, e, a problematização do “olhar, ouvir, escrever” sintetizada por Cardoso de Oliveira (2000) tenha se configurado.

Dois fatores foram decisivos no encaminhamento para o desfecho desta dissertação. Minha última subida ao palco foi durante o Festival Internacional de Nova Petrópolis, em 2015, em duas apresentações, realizadas nos dias 01 e 02 de agosto. Com a minha qualificação marcada para o dia 01 de setembro, um mês adiante, na volta me afasto temporariamente da companhia para poder centrar toda minha atenção ao meu Dossiê de Qualificação no qual organizei grande parte do material já coletado no campo. Foi com esta primeira análise realizada que comecei a perceber a fragilidade no qual meu trabalho se encontrava, pois, eu não conseguia ter certeza do rumo que ele seguiria. Dúvidas que felizmente foram sanadas ao começar a refletir sobre os apontamentos feitos pela banca que resultaram na minha percepção e mudança do foco, percebendo que o corpo podia ser o meio pelo qual cheguei aqui, mas que o trabalho realizado pela companhia de reinscrição das manifestações, através da dança, era para onde ele estava caminhando. Durante a banca, uma frase foi anotada no meu diário de campo, no qual estava colocando as considerações das professoras participantes, que serviria de impulso para que eu enxergasse o quanto eu já estava adiantada neste trabalho e que tudo dependia

apenas de mim: *deves adotar a disciplina de bailarina que já tens, enquanto antropóloga*. A frase dita pela professora Cláudia Turra foi um destes fatores. Afastada da minha função de bailarina e exercendo durante pelo menos 20 dias meu papel de antropóloga, ou seja, neste período, parei todas as minhas atividades físicas e passei praticamente este tempo todo sentada, escrevendo, acabo por desencadear uma crise forte de coluna que faz com que eu me afaste de vez da companhia por pelo menos mais 03 meses. Levando em consideração que na qualificação já fazia um mês que eu estava parada, após receber este diagnóstico, foram de fato 04 meses afastada oficialmente, e se a banca já tinha me solicitado um distanciamento, mesmo que eu não quisesse, agora era decisivo. A bailarina-antropóloga entrava na coxia, para a antropóloga-bailarina entrar na cena.

Gilberto Velho (1981), a respeito do distanciamento que buscamos da familiarização com o campo de pesquisa, diz que o grau de familiaridade que temos com algo, nunca é homogêneo, e que isso “não significa que conhecemos o ponto de vista e a visão de mundo dos diferentes atores em uma situação social” (p. 127). Portanto, ao fazer parte de um grupo com uma média de 30 pessoas, isso não quer dizer que o desenvolvimento pelo qual os bailarinos passam dentro da companhia, seja o mesmo. Neste momento que deve-se colocar inevitavelmente o lugar do pesquisar, “e suas possibilidades de relativizá-lo ou transcendê-lo e poder – aí sim – ‘pôr-se no lugar do outro’” (VELHO, 1981, p. 127). Sendo assim, este processo de “estranhar o *familiar* torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito dos fatos” (Idem, p.133, grifos do autor). O afastamento acaba por organizar meu pensamento, e conseqüentemente consigo organizar meu material de pesquisa, e aliando estes dois fatores: o afastamento e a disciplina percebo que era hora de sentar e escrever, assim, posso pensar na etnografia como uma experiência pessoal, onde posso aliar todo o trabalho de observações, percepções e sensações de pesquisadora com o de bailarina. Durante este período foi possível assistir pela primeira vez junto ao público o espetáculo *Sóis* que foi realizado em novembro durante a Bienal Internacional de Artes e Cidadania realizado pela UFPel. Este evento foi de fato minha última estada em campo, era o que me faltava, assistir a *Abambaé*. Conforme indicação do orientador, reli o texto do autor Anthony Seeger (1992), para aguçar mais meus sentidos para fazer “Uma

etnografia da performance ‘Faça você mesmo’” de outra perspectiva, a de público, ou melhor, neste caso, de pesquisadora.

Os ensaios da companhia durante meu período de trabalho de campo aconteciam em dois encontros semanais de 3 horas de duração. Para além da parte prática da dança, foram realizadas reuniões, viagens de pesquisa, participação em eventos e a realização de espetáculos. A realização da pesquisa de campo aconteceu em todas as ações em que eu estive envolvida junto à companhia, o que me possibilitou também a observação de outros grupos de dança em cena.

Vale ressaltar os diferentes tipos de observação participante que as atividades me condicionavam. Gold (apud CICOUREL, 1980, p. 91-92), apresenta a perspectiva de papéis que podem ser assumidos pelo pesquisador variando a forma de observação. Esta vai de participante total a observador total. De acordo com essa ideia, o pesquisador em campo, se vale de estratégias para o campo e destas inclusive a atribuição de papéis que podem ou não estar sendo desempenhados com o conhecimento das pessoas que observa. Aproximo os tipos de observação descritas por Cicourel (1980) – baseado em Gold – do meu trabalho, pois ora fui uma participante total, passando por uma participante-como-observadora, e, no caso de atividades externas à prática corporal do grupo em si, uma observadora total.

Segundo Da Matta (1987, p. 150) “a Antropologia Social toma como ponto de partida a posição e o ponto de vista do outro, estudando-o por todos os meios disponíveis”, onde, de acordo com o autor, “nada deve ser excluído do processo de entendimento de uma forma de vida social”. Pensando que “não há nenhum significado discursivo sem interlocução e contexto” (CLIFFORD, 2008, p.41), para a realização desta pesquisa foram utilizadas as observações, conforme citado acima, e minhas próprias experiências aliadas a dois tipos de entrevistas abertas com grupo.

Como temos em média hoje na companhia mais de 30 (trinta) bailarinos, foi importante delimitar o universo desta pesquisa. Portanto, a primeira entrevista, foi realizada, através de um roteiro dividido em três módulos, apenas com os fundadores da companhia, onde pude trazer o histórico da companhia e a relação da coreografia samba de roda desde sua montagem até o ano de 2014 (anos anteriores ao início desta pesquisa), bem como o trabalho realizado por estes ao se apropriarem desta manifestação. Após foi realizada com alguns bailarinos onde em um primeiro momento – individual - o foco foi o ato de dançar aliado ao envolvimento

com a companhia e com as danças brasileiras. Vale ressaltar que o roteiro estruturado para estas entrevistas varia para fundadores e bailarinos. A segunda parte das entrevistas não foi realizada de forma individual, tendo sido realizado um grupo focal, onde através de um debate direcionado foi discutido como este processo se deu individual e coletivamente, com foco mais específico no samba de roda. A importância desta escolha está na ideia de uma perspectiva “polifônica”, onde a “etnografia não deve ser uma interpretação sobre, mas uma negociação com, um diálogo, a expressão das trocas entre uma multiplicidade de vozes” (CALDEIRA, 1988, p. 141). Todo este percurso se refere diretamente à forma como este trabalho foi se constituindo. Assim como uma composição coreográfica que é levado em conta os bailarinos disponíveis para atuarem, esta pesquisa foi realizada, mesmo que partindo da minha perspectiva antropológica, de forma coletiva.

Um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala, juntamente com seu contexto performativo imediato. [...] O trabalho de campo é significativamente composto de eventos de linguagem; mas a linguagem nas palavras de Bakhtin, “repousa nas margens entre o eu e o outro” [...] As palavras da escrita etnográfica, portanto, não podem ser pensadas como monológicas, como a legítima declaração sobre, ou a interpretação de uma realidade abstraída e textualizada (CLIFFORD, 2008, p. 41-42)

A forma de escolha destes bailarinos ocorreu de forma simples, foi criado um grupo através de rede social, onde foi solicitado aos que tivessem interesse em participar me encaminhasse por e-mail a resposta de duas perguntas a respeito do seu entendimento da companhia e do “ser brasileiro”. Neste momento foi explicado que esta seria a primeira etapa, para que fossem detectados os colaboradores⁵ diretos da pesquisa, para no segundo momento serem abordados com as pesquisas citadas acima. Ao todo colaboraram diretamente com este trabalho 12 integrantes da companhia.

Em alguns momentos durante este percurso, foi necessário que para enxergar algumas nuances deste processo, eu precisasse recorrer à observação através de outros recursos. Para tanto, foi preciso acessar vídeos e imagens que geralmente são captadas nos ensaios da companhia. Já faz parte da própria metodologia da Abambaé, a gravação durante os ensaios das coreografias, para que os bailarinos as utilizem como mais uma ferramenta de aprendizado das mesmas. Principalmente os bailarinos que não participaram de sua montagem, e os

⁵ Nos anexos encontra-se o realese de cada bailarino colaborador.

que não estão na cena durante aquela coreografia. Além disso, eles servem para que possam analisar criticamente sua performance em busca de uma melhor apropriação dos movimentos. Como por algumas vezes eu estava dançando, foi importante acessar estes vídeos também para a análise antropológica destas coreografias e deste processo pelo qual passam os bailarinos. Gonçalves (2008), citando Walter Benjamin diz que “a reprodução técnica pode acentuar aspectos que o olho não vê, dando assim uma autonomia ao objeto que tem agência⁶, isto é, que produz uma relação” (p. 134). O autor continua, trazendo a perspectiva de Jean Rouch de que ao filmarmos, estamos não apenas produzindo “uma simples cópia da realidade, mas uma criação de uma realidade filmica” (p.134). Sendo assim, ao analisar estas imagens, pude também me distanciar por momentos da condição de performer, já que ao voltar o olhar para outro tipo de observação destes vídeos, conseguia por ora me colocar em um outro lugar, fora da realidade do momento em que atuava enquanto bailarina.

Neste mesmo caminho foram utilizadas imagens fotográficas tanto para análise de alguns detalhes, quanto, e principalmente, para complementar este trabalho. Etienne Samain (2004), ao escrever sobre *Balinese Character*, diz que o uso da fotografia pelos seus autores Margaret Mead e Gregory Bateson, tem a “capacidade de evocar algo que o texto não sabe e nunca conseguirá expressar” (p. 54). Seguindo a ideia central destes autores, as imagens neste trabalho serão tratadas com a mesma importância do texto etnográfico e por isso estarão em local de destaque, tendo no capítulo dois um espaço destinado a uma narrativa visual que se faz necessária para um maior entendimento das análises aqui expostas.

Entre a escrita e a visualidade existem laços de cumplicidade necessários. Uma e outra, à sua maneira e com a sua singularidade (ora enunciativa, ora ilustrativa, ora despertadora), complementam-se. A escrita indica e define o que a imagem é incapaz de mostrar. A fotografia mostra o que a escrita não pode enunciar claramente. (SAMAIN, 2004, p. 61).

Assim como em *Balinese Character*, esta narrativa visual se dará através de “pranchas fotográficas” utilizando em sua maioria um “modelo sequencial” onde as imagens estão dispostas de maneira com que seja possível situar o leitor “no tempo e no espaço” das fotografias e assim seja passada a mensagem. Na composição do trabalho, as pranchas estão localizadas após a etnografia escrita e seguindo a

⁶ Nota trazida pelo autor “Para usar aqui uma expressão de Alfred Gell (1998)” – Gell, Alfred.1998.*Art and agency*. Cambridge, Cambriedge University Press.

metodologia adota por Mead e Batson estão acompanhadas por uma breve descrição.

O texto (isto é, a fundamentação das “ideias”, dos “conceitos”, das “categorizações”) aparece e permanece no primeiro plano. Precede sempre a imagem, nunca decorre dela. O texto conduz a imagem, a dirige. O texto induz a ver a imagem e, nela reencontrar o conceito antes formulado (SAMAIN, 2004, p. 70, grifos do autor).

É importante ressaltar que tanto as imagens fílmicas quanto fotográficas, em sua maioria, não foram produzidas por mim, mas com intuito de registro e utilização tanto no processo dos bailarinos como para materiais de divulgação da companhia – no caso das fotografias de espetáculo. Entendendo a “potência da imagem enquanto um signo aberto, cujos significados, jamais controláveis pelo autor, estão condicionadas às formas de recepção” (TURRA-MAGNI, 2013, *no prelo*), percebe-se que a utilização destas ferramentas para a análise e complemento deste trabalho, estão de acordo com as minhas percepções e o que eu buscava através delas. Dois exemplos que posso citar aqui do uso das imagens que pode ter significado diferente neste trabalho e para a intenção do fotógrafo ao produzi-la, é a utilização de imagens que apresentam em destaque os pés dos bailarinos. Na figura 7 da prancha 15, que traz a coreografia Ciranda, minha intenção foi de situar o movimento da roda para o lado direito, já a figura 12 da prancha 20, que captou o passo miudinho do samba de roda, a intenção de utilizar esta imagem foi justamente mostrar o contato do pé com o chão durante a execução do passo. Isto não quer dizer que ao produzir estas imagens destes detalhes, o fotógrafo teve esta mesma intenção. Talvez os leitores ao visualizarem as imagens aqui presentes, tenham ainda uma outra interpretação das mesmas, aliadas à sua compreensão do texto. Assim a ideia do trabalho polissêmico não se encerra somente na parte da pesquisa e da escrita, ele ainda está presente na sua leitura, e as imagens contribuem com este aspecto. “As imagens possuem um caráter polissêmico, jamais estrito, e cuja multiplicidade de significados dependerá da sua circulação perante diferentes receptores” (TURRA-MAGNI, 2013, *no prelo*).

As reflexões à cerca de questões de análise, observação, estar em campo e dar voz aos colaboradores deste trabalho, principalmente por estar pesquisando e ao mesmo tempo atuando na companhia, ou seja, estar falando sobre o trabalho de colegas de grupo, traz à tona a preocupação da realização de uma pesquisa pautada na ética e no respeito. Estas reflexões foram baseadas em discussões de

autores como Ana Luiza Carvalho da Rocha *ET AL* (2009) e Cláudia Turra Magni (2013), principalmente no que diz respeito a “Ética e Imagem”, mas não somente atenta a este ponto, mas também no diálogo frequente com os colaboradores. Durante todo o percurso a pesquisa foi repleta de atravessamentos, e isso é verificado quando os resultados obtidos foram retornando e fazendo parte das reflexões do grupo.

Na antropologia, de modo geral, o pesquisador negocia a sua inserção em campo na aceitação dos indivíduos e grupo em foco de sua presença, da coleta dos dados e da troca de convívio sistemático. A captação e reprodução de imagens surgiriam deste acordo e do conhecimento do que está em jogo para os indivíduos e para os grupos pesquisados (CARVALHO DA ROCHA, 2009, p. 265)

Mesmo fazendo parte do grupo, e tendo um relacionamento mais próximo dos colaboradores desta pesquisa, foi realizada a conversa prévia com os bailarinos, e depois ao serem convidados alguns em específico para as entrevistas, foi tratado de maneira formal, deixando todos à vontade para aceitarem dar suas contribuições. Ainda assim, foi realizada junto a todos os bailarinos entrevistados a coleta do consentimento do uso de suas falas, bem como de suas imagens. Para utilização das imagens, mesmo que sejam de acesso de toda companhia, e estas também autorizadas pelo consentimento assinado pelo diretor, foi enviado termo de cessão das imagens para o fotógrafo Marcel Ávila, também referenciado em cada imagem. Assim, concordo com Turra-Magni (2013) quando diz que o trabalho do antropólogo se constrói “a partir do respeito às pessoas [...] objetos da [...] pesquisa, e de responsabilidade no exercício da atividade antropológica”.

Enquanto bailarina da Abambaé, o processo pelo qual passo para chegar à conclusão de um trabalho, ou seja, a sua performance cênica, começa com uma preparação que passa tanto pelo corpo quanto pelo intelecto visto que busco o entendimento daquilo que está sendo passado para nós pela coreografia. No caso de levarmos as manifestações populares à cena, isso implica na necessidade de eu conhecer pelo menos um pouco do que trata a manifestação, quem são seus atores, qual é o contexto em que estão inseridos e o que significa para eles a execução de seus passos. Partindo daí a parte prática de nosso trabalho, a execução da coreografia, com os passos e detalhes da manifestação que foram escolhidos, se torna mais assimilável. Ao afirmar que precisava separar a bailarina da antropóloga, ouvi também na qualificação que isso não era necessário e inclusive era uma

potência para este trabalho. Pensando desta maneira e unindo as duas funções a disposição tanto de escrita, quanto a organização e os conceitos aqui abordados se colocaram a minha frente.

Pensar o trabalho do antropólogo baseado nas suas experiências nos coloca em nível de comparação com o trabalho do artista. Roy Wagner, também faz esta aproximação ao dizer que “seja na arte ou na antropologia, os elementos que somos obrigados a usar como ‘modelos’ analógicos para a interpretação ou explicação de nossos temas são eles mesmos interpretados no processo” (2010, p. 66). Heloisa Gravina na tese “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar, Políticas Angoleiras em performance na circulação Brasil-França”, traz o conceito de performance-etnografia, onde busca “compreender o processo de construção de conhecimento como uma imbricação contínua das dimensões do intelectual e do sensorial”. A autora acredita que a “própria performance enquanto paradigma para a antropologia se constitui através do trânsito contínuo entre os campos das artes e da antropologia” (GRAVINA, 2010, p.27).

Seguindo esta reflexão, a maneira como foi pensado e analisado este trabalho conta com os conceitos de performance trabalhados pelos autores Víctor Turner (1982) e Richard Schechner (2002, 2003, 2012), abordando a ideia das performances culturais, experiência, os comportamentos restaurados, e a centralidade que o performer ocupa, (levando em consideração todos os atores que compõe este trabalho, seja os bailarinos da companhia, a Abambaé, o público e até mesmo eu nesta performance bailarina-antropóloga), articulados com a perspectiva de Geertz (1989) que reforça a importância dos estudos, como os de Turner, relacionando a performance com a experiência do ator por meio destas. Para o Geertz a cultura é um conjunto de textos cuja performance são exemplares variantes. E se a dança é vista como “texto corporal” conforme Desmond (2013) torna-se válido pensar a interpretação das ações realizadas por cada performer envolvido no processo.

Considerando que o que constitui a Abambaé como uma companhia de danças brasileiras, é ela possuir em seu repertório manifestações culturais e artísticas das diferentes regiões do país, a ideia de apropriação participa constantemente do cotidiano da companhia e atuou com importante papel neste trabalho. Uma performance cênica da dança, assim como qualquer produto que traz a arte como pano de fundo, é resultado de “processos criativos de manipulação de

movimentos, sons, das palavras e dos materiais, então a estética pode ser considerada como diferentes maneiras de pensar tais formas” (KAEPLER, 2013, p. 98). E a estética, assim como em outras técnicas que compunham a arte, acredita Geertz (2014, p.100) “conecta suas energias específicas à dinâmica geral da experiência humana”.

Seguindo este movimento, performance, experiência, apropriação, invenção e estética são as linhas que fazem a ligação desta pesquisa. Quando trato aqui desta pesquisa, me refiro não só a esta dissertação, mas também do trabalho realizado pela Abambaé. Ambos demonstram que o fazer antropológico e o de bailarina, assim como apresenta Roy Wagner (2009), se aproximam, e bastante. Enquanto uma antropóloga que observa e procura explicar uma cultura na qual está estudando para poder explicá-la, acabo por conhecer minha própria cultura, neste caso, a cultura inventada pela Abambaé e na qual eu faço parte enquanto artista e que de certa forma, também contribuí. Gustavo Côrtes (2013) traz na tese “Tradução da tradição nos processos de criação em dança brasileira: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte”, o conceito de que as companhias de danças parafolclóricas⁷ (onde se enquadra a Abambaé) interpretam as manifestações tradicionais na cena, e neste processo de apropriação e criação, acabam por fazer uma tradução destas tradições. Levando em consideração que estes trabalhos possuem um objetivo, neste caso o cênico, será utilizado também o conceito de função baseado nos estudos etnomusicológicos de Alan Merriam, sobre a função da música, “estudo que diz respeito aos usos e funções da música em relação a outros aspectos da cultura” (1964, p.47) neste caso dança, religiosidade e sociabilidade através da performance cênica, fazendo ponte com o que fala Richard Schechner, quando aborda a função da performance e Côrtes sobre a função da dança.

E pensando na relação dança e música, ainda será utilizado os estudos de Anthony Seeger “apontando para o registro de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (1992, p. 2). Esta abordagem se fez necessária, pois, durante a pesquisa, a música apareceu em diferentes perspectivas.

⁷ Grupos Parafolclóricos: São assim chamados os grupos que apresentam folgedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente e aprendem as danças e folgedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não-espontâneo (Carta da Comissão Nacional de Folclore – Cap III – Salvador – 1995).

Ao compor então esta etnografia repleta de performance, a escolha da estrutura age de forma peculiar. As linhas aqui escritas por vezes não seguirá um caminho linear. Assim como a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras ao subir em um palco (seja ele no teatro, em palco montado na rua, no chão em meio as pessoas, entre outros), propõe em cena uma viagem pelas manifestações artísticas de diferentes regiões do Brasil, aqui será apresentada uma descrição tão dinâmica quanto a rotina de trabalho desta companhia, que ora está dançando o nordeste para em um pequeno intervalo de tempo já estar no sudeste. A proposta aqui é trazer o processo pelo qual passam os bailarinos na constituição de um espetáculo, apresentando ao longo da descrição a história da companhia para chegar ao estágio em que ela se encontra hoje, e os desdobramentos que este processo desencadeou na visão e constituição de um Brasil próprio, o Brasil levado aos palcos pela Abambaé, no qual o samba de roda está diretamente ligado.

Como é bastante evidente nas primeiras linhas aqui traçadas, a escolha foi de uma escrita constituída através de uma liberdade poética, premissa das artes, onde será metaforicamente montado um trabalho coreográfico⁸. Portanto, principalmente em se tratando da parte mais histórica, a narrativa será constantemente mesclada entre pesquisa, lembranças, percepções e depoimentos. Neste momento, assim como se fosse um texto retirado diretamente do caderno de campo, a fonte tipográfica utilizada será diferente. Isto mostrará a dimensão coletiva deste trabalho que está sendo realizado ora com minhas recordações e percepções, ora com meus colegas de companhia que estarão sendo não só observados, mas estarão refletindo e constituindo junto a mim este processo. Aqui seremos todos intérpretes-criadores⁹, porém, são nestas descrições que minha atuação enquanto bailarina da companhia vão aparecer com mais força devido à estas lembranças.

Outra questão de escolha que é importante ressaltar, é o destaque a estas vozes que compunham este trabalho. “A ideia é representar muitas vozes, muitas perspectivas, produzir no texto uma plurivocalidade” (CALDEIRA, 1988, p. 141). Para dar um peso maior ao que foi falado pelos colaboradores, ante aos autores que

⁸ Procurei organizar o texto através dos moldes das composições coreográficas, assim a etnografia foi criada pensando em sequências que geram quadros formando o todo de um espetáculo de dança. Para isso foram utilizadas referenciais bibliográficos da dança, mais especificamente de processos e estratégias destas composições.

⁹ Este termo é usado em composições em que a criação é coletiva. Mesmo que haja um autor/diretor, os bailarinos e/ou intérpretes do trabalho com suas ideias colaboram na composição adicionando movimentos não só na sua interpretação como criando movimentações para que outros bailarinos executem.

referenciam a pesquisa, toda transcrição foi deixada no corpo do texto, corrente, sendo diferenciada pela utilização da formatação em itálico.

Quando estamos em busca de autoconhecimento sobre “nós” mesmos, a sociedade pode ser percebida como uma pessoa singular. “Ela” acaba sabendo cada vez mais sobre “ela mesma”. Mas também se pode considerar que o conhecimento é construído coletivamente, produto de muitas mentes que trabalham juntas e de algo que cria relações entre elas (STRATHERN, 2014, p. 151)

A primeira, e muito importante, consideração que deve ser feita já de início, é que ser abambaense, conforme falei acima e que será explicado ao decorrer destas linhas, e ter a Abambaé como parte da minha vida, de certa forma dificultou, e muito, a separação entre bailarina e antropóloga (o que se mostrou desnecessário no percurso). Portanto, ao dizer que este texto não será linear, é em parte uma justificativa por esta crise de identidade na qual me encontrei desde o início deste processo. Prefiro dizer que neste momento, convido a todos para montarmos diferentes sequências de oito tempos¹⁰, onde cada parte deste palco será preenchido, trazendo para esta coreografia etnográfica a bagagem de seis anos, somada a percepção de pertencimento a esta cultura brasileira e a visão antropológica adquirida, e por que não, trabalhada neste período.

Nesta montagem temos o reconhecimento do espaço e cenário¹¹, a preparação do nosso corpo e da nossa mente – pois a dança, e qualquer que seja o estilo, exige o conhecimento não só técnico da movimentação -, as experimentações onde teremos as assertivas e aqueles passos que não vão se encaixar no processo e que serão deixados de lado, a organização do entorno, dos bastidores e tantas outras ações que nos deixarão aptos a cena.

Para reconhecer o espaço que será trabalhado, será importante recorrer a alguns momentos específicos para percorrermos cada centímetro deste cenário, pois o público precisa visualizar esta obra dos mais variados ângulos possíveis, e assim somado ao que nós artistas queremos passar, poder unir a sua percepção que será de extrema importância para o resultado final. Afinal como diz Le Breton

¹⁰ Em geral, as coreografias na dança são montadas em várias sequências de 8 tempos, ou seja, intervalos de tempo divididos em 8. Este tempo dá o andamento da coreografia.

¹¹ Poderia utilizar aqui a palavra contexto, que seria o termo apropriado para. Porém, a escolha foi de usar termos mais próximos ao meio artísticos para dar uma ênfase mais poética ao trabalho.

(2012, p.45), o público que experiencia um espetáculo, se apropria do que está sendo passado através do olhar.

Utilizaremos um exercício: faremos uma composição em alguns quadros no qual percorreremos nosso espaço. Esta ação facilitará no reconhecimento deste cenário, possibilitando uma apreciação sistemática e, ainda assim, global desta performance etnográfica quando chegar ao ápice, ou, o quadro final. A utilização de quadros vai de encontro com a construção de espetáculos da Abambaé, como no caso do Amanajé que se divide em quatro quadros cada um com a temática de uma região do Brasil.

Na enunciação da frase coreográfica, a construção não repercute de maneira concreta, [...] e sim através das sequências. [...] Quando estas sequências têm um referencial temático determinado, a composição da coreografia se organiza em “quadros”, sendo mais comum, cada um ter seu título (BONILLA, 2007, p.2, grifos do autor).

O primeiro quadro **Abambaé, a Terra dos Homens**, discute e reflete as manifestações culturais populares e artísticas que são levadas a cena. De forma focalizada, será apresentado ao público o trabalho da companhia Abambaé que, através da dinâmica cultural, é possibilitado a reinscrever as manifestações populares brasileiras para o contexto de cena dialogando com a ideia de invenção de cultura e criatividade apresentado pelo autor Roy Wagner (2012).

O segundo quadro **Amanajé – “O Mensageiro” te convida a viajar pelas diversas manifestações culturais do nosso país**, levará ao palco o fazer artístico que mostrará através da etnografia destes corpos em movimento, a estética e a liberdade poética nesta recriação das danças brasileiras para a cena. A discussão será realizada através da fala dos próprios bailarinos que apresentam como se dá o processo individual e coletivo da apropriação das diferentes manifestações, com foco principal no samba de roda, articulada com as questões abordadas pela antropologia da dança e da performance.

O último quadro, o momento final de nossa composição **Antropofagá: ou o que faz abambaé, Abambaé?** encerra esta performance etnográfica trazendo não somente as minhas reflexões enquanto pesquisadora, mas minhas percepções enquanto bailarina somada as percepções e reflexões dos meus colegas de companhia. Ancorada por Roberto da Matta (1986) e seu “O que faz o Brasil, Brasil?”, as relações feitas serão para mostrar que o resultado do trabalho que parte

por mostrar as manifestações brasileiras no palco, resultaram em uma visão de Brasil própria que passa a constituir a alma do grupo, dialogando com esta ideia de Invenção da Cultura (WAGNER, 2012), bem como com a proposta de Oswald Andrade (1928) de um movimento antropofágico, questão que se mostrou importante durante a análise dos dados.

Sejam bem-vindos, tomem seus lugares, desliguem seus celulares e que tenhamos todos um ótimo espetáculo.

PRIMEIRO QUADRO



A inquietude em pesquisar e conhecer mais da rica cultura nacional e a necessidade criada de mostrar aos visitantes um pouco mais do Brasil fez um grupo de amigos iniciar esta empreitada com a criação efetiva da Abambaé em 2005. Seus integrantes, na maioria estudantes universitários ou profissionais recém-formados, traziam consigo significativa experiência em dança e folclore, proveniente da participação em grupos de dança, internadas artísticas, ou mesmo da formação em curso superior de dança.

A pesquisa é e sempre foi marca fundamental no trabalho, desde sua concepção. O grupo não abre mão de estudar a fundo, segundo suas possibilidades e alcance, as diferentes vertentes da cultura nacional, tendo o folclore como eixo central de uma gama subjacente de estudos coreográficos, musicais e plásticos como um todo no campo da cultura popular.

O interesse em vivenciar a cultura brasileira de modo mais amplo é ponte para a união de uma pré-disposição e interesses ímpares com a busca incessante pela realização de um trabalho qualificado, sério e comprometido, por parte de todos os integrantes do grupo.

Movidos deste ideal, o grupo já se apresentou em mais de 20 cidades gaúchas e estrangeiras.

A Abambaé é composta por integrantes de diferentes cidades do Rio Grande do Sul. Escolheu Pelotas para fixar raízes não somente pelo fato de ter muitos integrantes desta cidade, mas, muito especialmente, por acreditar se tratar deste lugar um espaço especial para o desenvolvimento de uma proposta inovadora como esta, por sua história, importância e projeção no que diz respeito ao potencial cultural.

Atualmente, a Abambaé conta com o apoio do Núcleo de Folclore da Universidade Federal de Pelotas (NUFOLK-

UFPEl), que desenvolve duas importantes ações junto à companhia, que são o trabalho de preparação corporal para a execução do repertório das danças nacionais e o suporte na área de pesquisa no campo do folclore e das artes populares brasileiras.

(Texto extraído do blog da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras – <http://abambae.blogspot.com.br/p/sobre-abambae.html>)

ABAMBAÉ, A TERRA DOS HOMENS

Os primeiros movimentos serão dados por cinco bailarinos – dois homens e três mulheres – estes estarão situados no ano de 2005, mais especificamente no mês de maio, na cidade de Cruz Alta/RS. Seus papéis: dois casais de bailarinos e uma coreógrafa. Lá na coxia¹², estes bailarinos se conheceram: Thiago Amorim, Janaína Jorge, Jaciara Jorge, Stefanie Pretto e Igor Pretto. Três deles eram de lá mesmo, outras duas, as irmãs Jorge, eram da cidade de Pelotas, também no Rio Grande do Sul. O encontro desses jovens corpos dançantes aconteceu em decorrência do primeiro curso de Dança do estado, na Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ.

Formados em 2002, Thiago e Janaína¹³ fizeram parte da segunda turma graduada em dança no estado, sendo Thiago o primeiro homem formado em dança no estado¹⁴. Através da irmã Janaína, Jaciara conhece o curso e como já inserida no mundo da dança desde pequena, resolve ir para a UNICRUZ também. Foi lá que

¹² Coxia ou bastidores é todo espaço fora da cena, os bastidores. É o local onde os artistas aguardam sua entrada no palco, ou em cena, para fugir um pouco da ideia de teatro e palco italiano.

¹³ Conhecida pela sua determinação e pela beleza de seu trabalho como bailarina, a pelotense Janaína Jorge viajou pelo país dançando e trabalhando como coreógrafa. Desde pequena entra para o mundo da dança fazendo balé. Fez parte de diversas companhias como bailarina e coreografando ao lado de grandes nomes da dança do Rio Grande do Sul e do país. Com experiência em dança contemporânea, dança do ventre, flamenco e balé possuía grande interesse nas danças brasileiras tendo pesquisado e coreografado grande parte do repertório da companhia. Em 2009, atuava como professora da educação básica em São Leopoldo quando descobre estar com leucemia. Janaína apesar de encontrar um doador, acaba falecendo no dia 13 de outubro de 2010.

¹⁴ É importante esclarecer que Thiago foi o primeiro homem formado em dança NO estado e não DO estado. Antes disso outros homens se formaram em cursos já existentes em outros estados brasileiros.

estes jovens tiveram contato com diversas manifestações culturais de diferentes países, em função de que, em Cruz Alta, por muitos anos aconteceu o Festival Internacional de Folclore, que ocorria a cada dois anos na cidade. Promovido com o apoio da universidade, os jovens tinham a oportunidade de trabalhar na organização e realização deste festival. Uma das atribuições nestes festivais é o de acompanhar algumas delegações, ficarem como guias de grupos de diferentes partes do mundo, já que se tratava de um festival internacional. Imersos neste ambiente cultural, puderam através da dança ter contato com diferentes pessoas que os interrogavam sobre o que mais existia de manifestações no Brasil, fora aquelas que eram apresentadas no festival. Além disso, alguns destes bailarinos faziam parte de um grupo de dança da cidade que trazia a cena de forma estilizada as danças de parte da cultura do estado, as conhecidas danças de CTG¹⁵, ou danças do manual do MTG¹⁶. O grupo era o Chaleira Preta, anfitrião do festival¹⁷.

Após uma das edições deste festival, no ano de 2004, instigados pelo que viram e pelos questionamentos a eles feitos, a ideia de uma companhia de danças do Rio Grande do Sul que dançasse todo o Brasil começa a surgir. É importante ressaltar que esses questionamentos surgiram, pois, os grupos locais que participavam do festival apresentavam somente as manifestações do estado, deixando assim de lado uma gama de outras danças do resto do país. Entre estes grupos estava o próprio Chaleira Preta, onde dançavam Thiago, Stefanie e Igor. Vale ressaltar que enquanto alunos de um curso de dança, e atuantes no meio artístico desde muito novos, as oportunidades de experimentarem diversos estilos, de criarem diferentes trabalhos coreográficos, era recorrente. Em um evento realizado em parceria com a Semana Acadêmica do Curso de Dança da UNICRUZ, foi ofertada uma oficina de danças brasileiras com o bailarino e coreógrafo do Grupo Sarandeiros/MG, Gustavo Côrtes,

¹⁵ CTG é a sigla para Centro de Tradições Gaúchas, entidades sociais criadas no Rio Grande do Sul com o objetivo de resgatar e manter as tradições culturais do estado.

¹⁶ O movimento tradicionalista teve sua fundação no ano de 1948 com a criação do “35 CTG” por um grupo de jovens que sentiam a necessidade de resgatar os costumes gaúchos. Na prática, é a criação de núcleos – os CTG’s – para realçar os valores tradicionais, através de atividades artísticas e convívio em grupo. Assim propagou-se muito das danças, das indumentárias, dos costumes que estavam sendo abandonados.

¹⁷ É costume nos festivais que um grupo local seja o grupo anfitrião recebendo as demais delegações. Como ocorre no FIFAP – Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas onde a Abambaé já foi em suas duas edições 2013 e 2015 o grupo anfitrião do festival. Este grupo geralmente está ligado a organização do festival e auxilia na sua organização e realização, além de participar dançando e mostrando as manifestações do seu país de origem.

na qual ele apresentou duas danças de cada região. Esta experiência foi o que mostrou de forma definitiva *a necessidade aliada ao desejo que estes jovens tinham de mostrar corporalmente* que dançar somente o que se apresentava como tradicional da região, mesmo que o grupo fosse de projeção folclórica¹⁸, e apresentasse ainda em seu repertório manifestações platinas – uruguaiais e argentinas, além das gaúchas, já não era o suficiente para eles. Além do mais, suas trajetórias tanto na dança quanto na cultura popular, estavam ligadas diretamente, ao carnaval, e não somente ao MTG.

Assim, depois da primeira conversa em 2004, este processo no qual hoje estamos inseridos, e aqui montando o cenário, se inicia.

Voltando a nossa composição, este será o primeiro quadro: no dia 20 de maio de 2005, os bailarinos partirão do sul em direção ao norte. De imediato estes corpos constituídos de uma estética particular entrarão em contato com outras formas constitutivas de cinestesia. Sairão do início de uma época onde, no sul o frio já está batendo a porta, para se encontrar de pés descalços, com o calor acima do habitual. Estamos no primeiro ensaio da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, onde os dois casais coreografados pela Janaína Jorge montam o Carimbó – manifestação da região norte do país. De uma sexta-feira fria em Cruz Alta, partem para uma viagem que está só começando, e os dois dias que se seguem acabam por constituir o restante do repertório do espetáculo que virá a ser Amanajé – O Mensageiro. Em algumas horas estarão no norte, nordeste, sudeste e centro-oeste do Brasil, dançando além do Carimbó, o Lundu-Marajoara, o Siriá e o Xote Bragantino na região norte; o Afoxé, o Coco-de-praia, e os orixás Iansã e Iemanjá no nordeste; o Engenho de Maromba e o Siriri Mandaia no centro-oeste e o Calango, o Caranguejo e a Tontinha no sudeste.

A partir deste pequeno espaço lá do ladinho da coxa, estes corpos dançantes vão preenchendo aos poucos nosso cenário, com movimentos sinuosos, que mudam sua forma, sua intenção e sua estética, à medida que vão passando por cada região do Brasil. A estreia acontece no Festival Internacional de Folclore de Cruz Alta, que realizava a sua 6ª edição.

¹⁸ São chamados de grupos de projeção folclórica, em se tratando do Rio Grande do Sul, aqueles grupos que não apresentam as danças gaúchas conforme instituído pelo manual de danças do MTG. Estes apresentam os elementos destas danças com uma poética diferenciada.

Após falarmos tanto Abambaé, e percorrer esse pedaço inicial do nosso cenário, é legítimo referenciar a escolha do nome dado a esta companhia. De uma lista de 27 (vinte e sete) nomes, segundo os fundadores, a escolha teve vários motivos, destes valem-se a *estética em torno da sonoridade da palavra*, a *importância cultural por ser em tupi-guarani*, mas para além disso, conforme explica Thiago, o mais importante é o simbolismo que a palavra carrega: *da literal “terra dos homens” ao conceito por trás desta tradução, ou seja, dentro do contexto jesuítico, a abambaé constituía um modo de organização social para o trabalho, o modo como os índios se juntavam para trabalhar*. E foi com esse espírito que estes cinco bailarinos se juntam, para construir um lugar para trabalharem sua arte, através da dança. Juntos. Então partindo desta ideia, é um lugar que foi construído para que estes jovens, e outros que se agregassem a eles, trabalhassem juntos com o objetivo de mostrar um pouco das manifestações tradicionais brasileiras, que naquele contexto se fazia necessário. *O Abambaé é o lugar que a gente criou para ser feliz. Não bastasse qualquer outra coisa, nós queríamos o nosso lugar para ser feliz, que era esse lugar... e ele surgiu através do trabalho, neste caso, da cultura da dança folclórica (Thiago Amorim)*.

Para finalizar este ato, precisamos ainda de alguns movimentos. Neste momento nossos cinco bailarinos tomarão lugares diferentes em nosso palco, e de certa forma, distantes uns dos outros. Alguns já formados seguem seus pés por novas sequências coreográficas que farão parte de suas vidas, e a cidade de Cruz Alta já não é mais o local que abrigará a companhia. Agora, adultos, profissionais, tomam rumos diferentes, porém, sem nunca deixar de estar naquele lugar construído por eles.

Janaína¹⁹ não estava mais em Cruz Alta desde sua formação em 2002 e quando Jaciara volta para Pelotas e os outros fundadores também acabam por sair de lá, decidem que a Abambaé precisava de uma nova casa. A escolha²⁰ é pela cidade de Pelotas, onde estariam duas das fundadoras da companhia, já que os outros três estavam cada um em uma cidade diferente.

¹⁹ É importante deixar claro, que a Janaína, nos primeiros anos de companhia, apesar de ser uma das fundadoras, participa como coreógrafa apenas. Após a mudança da companhia para a cidade de Pelotas que ela começa a atuar também como bailarina, mas somente com algumas participações pontuais.

²⁰ Pela companhia, já passaram outros bailarinos. Inclusive nesta época, 2007/2008 fazem parte do grupo outras pessoas, porém, esta escolha é feita devido à atuação dos fundadores na companhia, não só dançando, mas nos bastidores, produzindo, vendendo espetáculos e entre outros.

Estamos agora no ano de 2008. Em nosso palco se encontram os cinco bailarinos, dois deles ocupam um espaço próximo, outros três estão distribuídos, porém, em suas performances pautadas no bailado de suas vidas, ainda existem movimentos executados coletivamente. E em muitos momentos, estes movimentos os levarão ao mesmo ponto do palco, para depois se afastarem novamente. E assim, segue nossa sequência coreográfica.



1.1 Abambaé Companhia de Danças Brasileiras

A Abambaé Companhia de Danças Brasileiras comemorou no ano de 2015, 10 anos de existência. Durante este período além de inúmeras apresentações e espetáculos realizados no estado do Rio Grande do Sul, a companhia já esteve representando o Brasil em diversos festivais de folclore e arte popular, como aquele que estimula os jovens a criarem a companhia. Foram um total de sete festivais internacionais fora do Brasil, sete festivais no Brasil, mais especificamente no estado do RS além de turnês e intercâmbios internacionais em países como Argentina, Uruguai e Paraguai.

Hoje a companhia conta com uma média de 30 integrantes entre bailarinos e equipe de trabalho (diretoria e apoio). Sua diretoria é constituída por: diretor geral, diretor financeiro, diretor artístico e uma secretária. Além da figura destas pessoas, em geral também bailarinos, a companhia conta com uma equipe de apoio composta por não bailarinos, incluindo responsável pela imagem (audiovisual e fotografia), bem como contrarregras que atuam nos bastidores durante os espetáculos. Ainda

no comando da companhia estão Thiago Amorim e Jaciara Jorge, fundadores, atuando como diretores, aquele geral e esta artístico, que são atualmente (2016) responsáveis pela parte técnica de ensaios e preparação artística dos bailarinos e espetáculos. Na diretoria financeira encontra-se o bailarino, formado em economia Diego Pereira e na secretaria a bailarina Iza Paula Pereira.

A companhia sempre se constituiu como um local de encontro de amigos para dançarem e levarem o Brasil para outros lugares. Então, até o final de 2010 a forma de ingresso na companhia se dava informalmente através de convites dos fundadores – muito através da coreógrafa Janaína Jorge, responsável nesta época pelo corpo artístico. A partir da aproximação com o curso de Dança da UFPel, e uma maior organização, neste caso, organização pode-se entender não só com os processos de andamento da companhia, mas com uma estrutura mais formalizada, passa-se a realizar primeiro audições seletivas, em 2011, e a partir de 2013 quando a companhia constitui esta nova diretoria que atua até hoje, começam a ser realizadas aulas abertas de folclore brasileiro, de onde podem ou não ser selecionados novos bailarinos para integrarem a companhia. Desde então já foram realizadas cinco aulas abertas, sendo uma em 2013, três em 2014 e uma em 2015. Quando perguntados sobre a forma como ingressaram na companhia, os bailarinos disseram que acham o processo positivo, pois ao participar despretensiosamente de uma aula sobre danças brasileiras, além de aprenderem mais sobre o tema, podem ser convidados a fazer parte deste trabalho. A bailarina Jéssica Carvalho destaca que acha *isso uma das melhores formas, assim, esse aulão, assim, acho uma coisa bem... democrática? (pergunto eu)... é... humanizada é a palavra, eu acho*. Alguns contam que parecia ser a hora, pois até o momento da aula a presença deles não era certa, pode-se dizer que era uma atividade na qual tinham vontade de participar, mas justamente por não ter este caráter seletivo logo de cara, estar lá e após ser convidado a fazer parte foi algo não programado, mas recebido com bastante entusiasmo.

Por ter como foco da companhia o trabalho inspirado nas manifestações populares, e serem estas danças que são do cotidiano de agrupações sociais, onde não é levado em consideração quem dança e sim o porquê está dançando, na maioria dos casos, execuções de cunho cultural do contexto onde são criadas, de certa forma a Abambaé também não toma como requisito principal, ou como um pré-requisito, na escolha de seus bailarinos, a trajetória na dança, ou meio artístico, bem

como a estrutura de um corpo determinado. Formado por um elenco eclético, é possível encontrar na companhia estudantes de dança que já são bailarinos de algum estilo de dança há mais tempo, estudantes de dança que já são formados em outros cursos como educação física, teatro, administração, comunicação, e que já tinham a dança como prática, e também bailarinos que possuem ou não formação em outras áreas, bem como possuem ou não vivência anterior na dança. Para além disto, encontramos corpos das mais variadas estruturas: são negros, brancos, altos, baixos, magros, gordos. Como diz Thiago *não existe um corpo para o folclore, lá no meio da comunidade, não há preocupação se a pessoa está acima do peso, se ela tem a pele mais branca e dança algo de tradição escrava. O folclore²¹ tem justamente esta característica mais democrática de ser do povo e para o povo, seja ele branco, amarelo, negro, gordo, magro... entende?! Sendo assim, ao se pensar no elenco da companhia, diferente de muitas que possuem em suas formas de ingresso uma barca de exigências tanto técnicas quanto corporais, percebe-se que a preocupação com estes tipos de características apesar de sim, serem levadas em consideração, pois é preciso pensar no lado artístico, não são as que mais pesam na escolha de um novo bailarino. Hoje apesar de a maioria dos bailarinos serem gaúchos de diferentes cidades do estado, ainda conta com bailarinos de outras regiões do país que se aproximam da companhia através da vinda para a cidade para estudar na UFPel. Então ao pensar em uma corporeidade própria da companhia, já de cara percebe-se que mesmo que esta não seja uma questão intencional, a heterogenia brasileira, se encontra presente neste elenco.*

Uma das minhas inquietações quanto ao trabalho que realizava enquanto bailarina era como representar manifestações que não fazem parte do meu contexto social, que estão tão distantes tanto geográfica, quanto culturalmente. Ao refletir

²¹ A respeito do conceito de Folclore, a Carta do Folclore Brasileiro, emitida pela Comissão Nacional de Folclore, em 1951, e relida em 1995, traz o seguinte: "Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. Ainda, segundo a Carta: Os estudos de folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias dessas Ciências. Sendo arte integrante da cultura nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural, bem como seus estudos aos demais ramos das Humanidades. Consequentemente, deve ter o mesmo acesso, de pleno direito, aos incentivos públicos e privados concedidos à cultura em geral e às atividades científicas."

sobre a dinâmica cultural (Durham, 2004, Oliven 2010 e Ortiz 2012) proporcionada principalmente pela institucionalização de bens culturais, como o registro de manifestações como Patrimônios Culturais Imateriais – como foi o samba de roda do Recôncavo Baiano – percebe-se, segundo Durham (2004, p. 234), o surgimento de produtos culturais que estão acessíveis e que possibilitam assim sua própria apropriação por grupos diferentes daqueles que os produzem.

Para além disto, ao refletir como esta dinâmica atua em outros segmentos, e trazendo para o tema desta pesquisa, nas companhias de dança, percebe-se que estas companhias que trabalham com o objetivo de dar visibilidade às formas culturais, se apropriam destes produtos, e acabam por proporcionar a sua reinscrição²² em um novo contexto, neste caso, o da cena. E apoiados nesta dinâmica, este trabalho se legitima, o que significa no caso da Abambaé se reafirmar enquanto uma companhia de danças brasileiras.

Esta reafirmação se torna possível, pois, de certa forma, esta dinâmica cultural resulta de um processo maior. Sempre se buscou uma unidade que fosse moldando a identidade nacional do Brasil. Ao aprofundar os estudos nesta direção, diversos intelectuais contribuíram para esta consolidação²³ de uma cultura nacional que é pautada na pluralidade das regiões e na diversidade cultural das mesmas. As atenções voltaram-se para a cultura popular e as diferentes manifestações folclóricas e tradicionais que, mantidas por uma memória coletiva contribuíam na construção ideológica²⁴ de uma memória nacional.

Cabe aqui abrir um parêntese acerca de memória coletiva e memória nacional:

²² Reinscrição aqui se trata de inscrevê-la novamente, levando em consideração os novos significados a ela atribuídos, tornando-a legítima mesmo que fora do seu contexto. Compreendendo, claro, o corpo (foco do trabalho e instrumento de quem dança), “serve tanto como base para a inscrição de significado, uma ferramenta para a sua sanção, quanto um meio para a sua criação e recriação contínua” (DESMOND, 2013, p. 118).

²³ É importante termos em mente que essa consolidação de uma cultura nacional, deu-se através de uma construção ideológica do Estado. O processo para esta construção vem de uma busca pelo nacional, alicerçada na fala de intelectuais, como Nina Rodrigues, Sílvio Romero, Mário de Andrade, Gilberto Freyre e entre outros, que contribuíram diretamente nesta constituição do que é ser brasileiro, do que representa ou não esta identidade nacional. Para além disso, surgem os patrimônios que dão significado a esta identidade, patrimônios estes que são institucionalizados pelo Estado para serem representantes desta cultura brasileira, serem parte daquilo que remonta um passado coletivo e identificam este povo. O Estado, hoje representado pelo IPHAN, é quem escolhe o que é ou não relevante para integrar esse “passado” e presente que remonta e constitui o Brasil, “o que é nosso” e deve ser conservado.

²⁴ “A ideologia se define como uma concepção de mundo orgânica da sociedade como um todo (ou visando uma totalidade) e como tal age como elemento de cimentação da diferenciação social” (ORTIZ, 2012, p. 136;137).

[...] a memória coletiva deve necessariamente estar vinculada a um grupo social determinado. É o grupo que celebra sua revivificação, e o mecanismo de conservação do grupo está estreitamente associado à preservação da memória. [...] a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas. (ORTIZ, 2012, p. 133)

Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. [...] A memória nacional opera uma transformação simbólica da realidade social, por isso não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares. O discurso nacional pressupõe necessariamente valores populares e nacionais concretos, mas para integrá-los em uma totalidade mais ampla. [...] O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. (Idem, p. 138)

Sendo assim, toda manifestação escolhida para representar a cultura brasileira, apesar de ter um contexto e um grupo social próprio, é reelaborada como parte integrante dessa identidade do ser brasileiro. E se a cultura do povo brasileiro é heterogênea, podemos falar então em culturas que se cruzam para compor a cultura brasileira.

Pensar que, mesmo em um discurso de segunda ordem, sim, possuímos uma cultura brasileira, constituída pela diversidade cultural de suas regiões, mostra então, que somos constituídos de uma identidade nacional, o que se torna legítimo transmitir como sua uma manifestação, mesmo que esta não tenha sido apreendida e preservada no seu contexto social regional. *Confesso que isso é assustador, de uma responsabilidade gigante, inclusive, por não serem manifestações próximas ao corpo e cultura do grupo. Não me sinto no direito de dizer que represento certas regiões, por nem conhecer ao menos esse território. Porém se não representamos, o que fazemos então? Como presencio o respeito que o Abambaé tem mediante as manifestações dançadas, isso me tranquiliza. Fazemos nossa parte, representamos PARTE do Brasil, de NOSSA maneira. Afinal, também somos Brasil!* (Jéssica Carvalho).

A Abambaé, possui em seu repertório manifestações diversas, contemplando quase todas as regiões do Brasil, em dois espetáculos (ainda vigentes no grupo): Amanajé e Sóis. A principal motivação da companhia ao ser constituída, foi apresentar a grupos internacionais que vinham a cidade de Cruz Alta/RS – local onde a companhia foi fundada – participar de um festival de folclore, o que mais

havia no Brasil além das manifestações apresentadas pelos grupos de danças gaúchos que em sua maioria traziam apenas o que temos instituído pelo MTG como manifestação do Rio Grande do Sul. Estes eram os grupos que geralmente representavam o Brasil neste festival, mas apresentavam apenas o folclore da sua região, do seu contexto social. Portanto, ao começar a constituir um repertório que apresentasse a diversidade cultural existente no país, os integrantes da Abambaé buscaram expressões das regiões norte, nordeste, centro-oeste e sudeste. Existem dois motivos pelos quais a região sul ainda não foi coreografada: primeiro, na ocasião a intenção era mostrar o restante do Brasil, além do que os grupos regionais já apresentavam; segundo, e acredito que mais importante: o reconhecimento de que há uma hegemonia promovida pelo MTG, dando visibilidade as danças gauchescas praticadas nos CTGs, o que por consequência, acaba deixando na invisibilidade uma série de outras manifestações coreográficas que não se enquadram nos interesses do MTG. Este assunto também é discutido por Oliven (2006) que aborda o regionalismo e afirma que neste nível também existe uma diversidade cultural evidente, e, que no caso do Rio Grande do Sul é pouco visível. Por este motivo, a companhia encontra-se em processo de pesquisa, em parceria com o Núcleo de Folclore da UFPel e o Grupo de Pesquisas Observatório de Culturas Populares, mapeando estas manifestações para após montar o quadro coreográfico que as represente.

As manifestações que compõem o repertório da companhia no espetáculo Amanajé, foram em sua maioria escolhidas e pesquisadas pela coreógrafa e bailarina Janaína Jorge, que buscava sua inspiração nos grupos tradicionais atuando em seus contextos sociais de onde retirava os elementos que fariam parte de suas criações coreográficas aliados à estética do seu trabalho enquanto coreógrafa. É importante aqui ressaltar a diferença entre a atuação dos grupos tradicionais/folclóricos e de grupos não tradicionais/parafolclóricos, esclarecendo assim a natureza que mais se aproxima do trabalho da Abambaé. Conforme descreve Côrtes (2010):

O fazer coletivo é também uma característica da dança folclórica, pois ela acontece espontaneamente, sem a intervenção de um coreógrafo, obedecendo a uma sequência de passos criada pela repetição como forma de representação de um fato ou acontecimento importante ocorrido na comunidade. Quando os grupos representam a tradição de uma comunidade e executam a dança e ou a música como função social, são chamados de Grupos Folclóricos.

Diversos trabalhos coreográficos realizados por grupos de dança no Brasil têm tentado traduzir, em formas e estilos variados, as manifestações populares brasileiras. Denominados de Grupos Parafolclóricos, as danças realizadas apresentam normalmente concepções e funções diferentes das apresentadas pelos grupos autênticos, apesar de buscarem na essência, os mesmos gestos e movimentos presentes na estrutura tradicional.

Partindo da experiência do que se apresenta como manifestação popular no Rio Grande do Sul, ou seja, uma maior visibilidade das danças gauchescas praticadas nos CTGs, a escolha das manifestações brasileiras que seriam levadas ao palco pela companhia acaba indo pelo outro lado. Já que ao se tornar desejável uma companhia que não apresentasse apenas as danças mais conhecidas não só do sul do Brasil, mas de todo ele, o caminho que se segue nesta escolha em parte se dá na tentativa de abranger esta diversidade e tentar ser o mais variado possível.

As primeiras escolhas feitas são pensadas a partir da ideia de tentar apresentar o máximo de manifestações que são menos divulgadas para o público em geral. Alguns fatores devem ser levados em consideração: o contexto da companhia, ou seja, o que chega de manifestações populares brasileiras para o Rio Grande do Sul, e, ainda, para fora do país; e a intenção da companhia – se configurar enquanto companhia de danças brasileiras, e que mesmo tentando fugir da hegemonia das manifestações que estão em maior evidência (o que ocorre também no restante do país), algumas delas terão que fazer parte deste repertório. Aqui aparecem as manifestações que já possuem a outorga de patrimônios culturais brasileiros como o caso do Samba de Roda – que não foi coreografado logo de início da composição da companhia; e do carnaval. Então as primeiras manifestações escolhidas, e que acaba por constituir a primeira versão do espetáculo Amanajé são: Lundu Marajoara, Carimbó, Siriá e Xote Bragantino da região norte, Orixás Iemanjá, Oxum e Iansã, Afoxé e Côco-de-praia da região nordeste, Engenho-de-maromba e Siriri-Mandaia da região centro-oeste e Calango Mineiro e as Cirandas de Parati: Tontinha e Caranguejo, além de Samba de Gafieira e de Carnaval da região sudeste. Com o tempo foram incluídas outras manifestações como Maçariquinho no norte, os nove Orixás segundo panteão do candomblé, o Frevo, o Maracatu e o Samba de Roda no nordeste, ainda no espetáculo Amanajé. Vale ressaltar que alguns outros espetáculos já foram apresentados pela companhia focados em manifestações pontuais como a “Casa do Samba” que apresentava desde o samba de gafieira e carnaval até as negas-

malucas personagem que faz parte das comemorações carnavalescas de algumas localidades.

Todo este trabalho de coleta e escolha das manifestações, a identificação de suas características mais marcantes para após haver a criação coreográfica embasada nas mesmas, sempre foi realizado principalmente, e quase exclusivamente, pelos fundadores da Abambaé, com uma dedicada pesquisa. Mas o incentivo para que os bailarinos procurassem saber mais sobre as manifestações representadas pela companhia sempre estiveram presentes. *Saber o que está dançando, não só para assimilar melhor, mas até mesmo saber explicar sobre a manifestação é muito importante. Quando vamos para um festival, principalmente internacional, as pessoas perguntam, elas têm essa curiosidade de saber o que aquela dança significa, de onde vem, como surgiu.* Aqui posso retomar dois momentos que foram citados no início do trabalho, e que permeiam a temática da pesquisa: meu primeiro ensaio na sala do Colégio Pelotense, e, as atividades da companhia ligadas a UFPel.

Porque falar deste primeiro ensaio, em 2009, lá na sala de dança do Colégio Municipal Pelotense?

Quando comecei a fazer parte da companhia, fazia pouco mais de um ano que ela havia sido transferida para a cidade de Pelotas. Sem uma sede física, os ensaios da companhia aconteciam na maioria das vezes nesta sala de dança que era emprestada a um dos bailarinos que era professor de Educação Física do colégio. Os ensaios da Abambaé que pude presenciar, até mesmo antes de fazer parte da companhia, por esta falta de sede, foram itinerantes – se assim posso dizer – eles variavam entre o Colégio Pelotense e a casa de um ou outro bailarino que tivesse espaço suficiente. E após minha entrada, por vezes ensaiamos no Clube Caixeiral e na Associação Atlética Banco do Brasil - AABB que eram espaços da cidade cedidos ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, que ainda não possuía infraestrutura adequada para as aulas práticas. Isto era possível, pois a Jaciara, quando retorna de Cruz Alta, retorna sem ter completado o curso de dança da UNICRUZ, e com a abertura deste novo curso na UFPel ela ingressa na primeira turma junto com mais alguns integrantes da companhia. Este é o primeiro vínculo que a companhia começa a ter com a universidade. O prédio da antiga AABB, acaba por ser comprado pela UFPel e passa a ser utilizado pelos cursos de Educação Física, Dança e Teatro.

A partir do ano de 2010, esta aproximação começa a se efetivar com a chegada do professor Thiago Amorim como professor efetivo do curso de Dança Licenciatura que assume em maio daquele ano, voltando assim também a atuar permanentemente na companhia. Neste mesmo ano, Thiago cria um projeto de extensão chamado Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK que desde seu início começa uma parceria importante com a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras. Através deste projeto de extensão, os bailarinos, tanto os que eram vinculados à universidade como alunos e/ou professores, quanto os que não eram vinculados, neste caso, enquadrados como comunidade, tem oportunidade de aprofundarem o conhecimento das manifestações brasileiras através da pesquisa. O principal objetivo de a Abambaé ter como parceiro o NUFOLK é a alimentação do trabalho coreográfico e cênico, pelos estudos realizados pelo projeto de extensão. Estudos agora reforçados também com a criação do Grupo de Pesquisas Observatório de Culturas Populares, que tem como coordenadores o Prof. Thiago Amorim e a Profa. Carmen Hoffmann, ambos do curso de Dança.

Desde o início da parceria entre NUFOLK e Abambaé, o local fixo de ensaio da companhia passou a ser uma sala da antiga AABB. Além disso, a possibilidade de uma maior atuação na pesquisa se deu através da oportunidade que os bailarinos alunos da UFPel tinham de se candidatar a bolsas de extensão do projeto, onde além das atividades normais de extensão, que no caso do NUFOLK eram Oficinas de Folclore em escolas e instituições como Cerenepe, realização da Semana do Folclore e ações em parceria com outros projetos, poderiam participar ainda do grupo de pesquisa Observatório de Culturas Populares e atuar como monitores da companhia além de bailarinos. Vale ressaltar que com raras exceções o NUFOLK teve em suas atividades, nas quais a Abambaé não estava presente, apenas os bailarinos bolsistas, mostrando que, a grande maioria dos bailarinos não demonstra interesse no trabalho de pesquisa teórica que alimenta a companhia. Esta questão foi abordada com alguns bailarinos e será mais aprofundada no capítulo que traz o processo individual e coletivo de apropriação das manifestações.

Diversas tentativas de aproximar mais a pesquisa da totalidade do grupo já foram realizadas. No ano de 2014, iniciou-se um processo que dividiu as manifestações nordestinas, quando estava sendo composto o espetáculo Sóis, entre duplas ou trios de bailarinos, ficando a cargo destes pesquisar e montar um seminário com alguns pontos como: origem, principais características, grupo social

em que está inserido, intenção da manifestação a partir deste grupo, e entre outras. Apenas um dos seminários foi realizado, neste caso, já incluído como fase desta pesquisa quando apresentei aos bailarinos da companhia o samba de roda e suas variações. Apesar disto, o desejo de realizar este trabalho teórico mais aprofundando por toda a companhia e não apenas pelo responsável pelas coreografias e mais alguns bailarinos interessados, nunca foi abandonado. Desde o ano passado, já se formata um grupo responsável por esta parte do trabalho que auxiliará na composição de materiais que será de acesso a toda companhia.

A dança, enquanto texto a ser lido e significado, possui em seu caráter social uma função a ser exercida. No caso da Abambaé, a escolha por mostrar a diversidade cultural brasileira dançada por corpos que possivelmente não estão inseridos no contexto destas diferentes manifestações culturais, o processo pelo qual este trabalho é elaborado, deve ser extremamente cuidadoso, para que esta função alcance seu objetivo. Segundo Côrtes (2013), a função da arte é a de “transcender uma noção cotidiana da realidade”, para além da arte, temos “a função que a dança exerce na coletividade e sua importância dada aos seus participantes ao ato de dançar” (p. 38 – 40). Se aprofundarmos ao que se propõe a companhia podemos pensar também na importância do por que dançar, o que dançar e para quem dançar.

A Abambaé surge com um objetivo, ou se falarmos em dança, a dança da Abambaé possui uma função: mostrar para a região sul e para outros países o que o Brasil “tem”, ou o que mais tem o Brasil. Ao pensar neste Brasil, em como representa-lo, surge uma nova constituição do país, surge a maneira como a companhia o percebe, o absorve e o reinscreve. E como se configura este ato de reinscrição? Aqui surge um elemento muito importante que podemos dizer que é a característica principal de uma companhia de dança: a interpretação de algo através de uma performance, neste caso, a performance cênica. Mas ao aproximar meu olhar de antropóloga a companhia, percebi que a performance executada está além da cênica, pois o ato de performatizar algo está além de subir em um palco, compreende um “duplo comportamento, codificado e transmissível” (SCHECHNER, 2002, p.91). Sendo assim, com esta classificação, é possível vermos a performance tanto no cotidiano quanto na arte, e no caso da Abambaé, que poderemos ver no decorrer deste trabalho, a preocupação com o que se mostra ao público fora do palco, tem a mesma ou maior importância da apresentação de um espetáculo. “Para

que um ato seja encarado como *performance*, esse ato tem que ser intencional e, ainda, tem que ter a apreciação de expectadores” (COSTA, 2015, p.44, grifos do autor). E se a arte e a dança possuem uma função que é levada em consideração no estudo das mesmas, ao tratarmos que ligado a isto está a *performance*, não podemos deixar de articular neste momento também a sua função. Para Schechner, existem sete funções na *performance*: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco” (2003, p.45-46). Nenhuma *performance* exerce todas as funções, mas em sua maioria, elas enfatizam mais de uma delas, e a companhia em diferentes momentos se faz valer de algumas dessas funções para sua apresentação ao público.

Foi através desta visão mais amplas das ideias de como representar o Brasil através da sua dança, que partindo da análise do Samba de Roda, começa a se configurar uma dinâmica cultural própria da companhia. Cada manifestação escolhida é reinscrita para o contexto cênico, mas para além disso, é a forma como a Abambaé escolheu para representá-la.

As culturas regionais, como tudo no âmbito da cultura, possuem elementos de inovação e elementos tradicionais, o que constitui a dinâmica cultural, que é tão móvel e ambígua quanto a sociedade em que está inserida. Assim, a morte de certos padrões culturais apenas significa que as situações que lhes deram origem não mais existem ou foram alteradas para enfrentar novas situações (DURHAN, 2004).

Pela dimensão geográfica, é muito difícil que possamos conhecer todas as manifestações que o país possui. Ao entrar para a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, o bailarino, em sua maioria do sul, é apresentado a esse “Brasil” constituído e representado por ela, tanto para o público nacional quanto para o internacional. É a *performance* para além do palco que apresenta esta “Terra dos Homens” onde cada bailarino que é ou que foi da companhia passa a fazer parte. Uma terra com uma dinâmica cultural própria, uma forma de ver a cultura brasileira e de ser essa cultura brasileira. Essa dimensão que o campo apresenta sobre a companhia, aparece em um depoimento de uma das interlocutoras deste trabalho pela passagem dos 10 anos da companhia que se comemorou no ano de 2015.

Há mais ou menos quatro anos fui convidada a conhecer um novo mundo. Fui percebendo, admirando, dançando e me reconstruindo como bailarina, pessoa, artista. Ressignifiquei a dança no meu corpo, na minha mente e na minha alma. E

minha vida também. É uma aprendizagem constante, uma luta a cada ensaio, são encontros com realidades diferentes. Um amor que nunca cessa. Ganhei amigos verdadeiros, pessoas que já conhecia de outros caminhos e que ali, naquele mundo, se fizeram mais que conhecidos para mim. São meus irmãos. Encontrei almas amigas de idas e vindas. E com certeza de outras vidas. Neste mundo eu realizo meus sonhos, me encontro e me perco. E me acho. Me sinto mais uma. Me sinto estrela. Me sinto humana. Converso, danço, discuto, danço de novo, me calo e danço mais uma vez. Sorrio e choro. As viagens, a energia desse mundo, até suas desestabilidades são marcantes. Mas tem uma passagem que me marca e me faz cada vez mais pertencente e apaixonada por ele: Quando estive morando fora por um tempo, fora até mesmo de mim, procurei no meu coração o que me faria voltar. Onde era o meu lugar, o que me faria feliz todos os dias, em todos os momentos, o que me faria crescer, o que me faria mais EU. E então, em um dos nossos encontros nas minhas viagens a Pelotas em que eu não sabia onde ficar eis que escuto o seguinte. 'Não importa onde você está, ou tu és abambaense, ou não é. Só quem sente e vive sabe o que é ser abambaense. Não somos apenas bailarinos que se encontram para dançar. Somos amigos que dançam. E isso não é para qualquer um, pois acredito que estamos onde devemos estar e que isso nunca é por acaso' (Thiago Amorim). Era o que eu precisava ouvir. E sentir. Respirei, pensei. Me senti em casa. E aqui fiquei. E desde então eu falo com muita certeza: Sou abambaense. Hoje, reverencio esse mundo de amor, de arte e por fazer das nossas danças, uma constante busca de uma mostra respeitosa da nossa brasilidade, de nossas raízes e diversas identidades. Orgulho dessa história, dessa vida, das vidas que criaram essa companhia. Abençoados sejam Thiago, Jaciara, Ste, Igor e claro, que nossa anja criadora Jana Jorge comemore conosco, do céu, nossos 10 anos. Agradeço pelo melhor convite da minha vida, o presente de pertencer a essa "Terra dos homens" (Íris Neto).

Apresentar esta brasilidade como fala a bailarina, passa por ter a consciência de que cada pessoa possui traços culturais e corporeidades distintas de acordo com as influências recebidas pela cultura. E ao trabalhar com bailarinos, com diferentes influências a partir da dança, estas distinções não aparecem apenas quando se trabalha a reinscrição da corporeidade de uma manifestação de outro contexto cultural, aparece também na própria formação do bailarino. Então, tem-se muito claro que não podemos chegar a uma apresentação onde a corporeidade de

diferentes manifestações vai ser a mesma do que os corpos tradicionais apresentam. Tão pouco será uma corporeidade homogênea visto que somos diretamente influenciados por diferentes traços destas culturas que nos cercam. O que podemos encontrar como característica da própria companhia, uma corporeidade diversa, representando uma cultura diversa, através de uma visão própria. Renato Ortiz traz uma fala que legitima esse processo.

A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação (2012, p.142).

Neste momento se faz necessário repousar o olhar sobre os corpos destes bailarinos que interpretarão as manifestações no palco. E nesse momento o trabalho de composição deve se servir prioritariamente de movimentações que serão melhor apropriadas por estes corpos quando em cena, para que se transmita aquilo que o trabalho da Abambaé se propõe.

Assim, usando a temática desta pesquisa como exemplo, em seu trabalho de pesquisa, a coreógrafa levando em consideração as variações de samba de roda e o elenco que ela tinha disponível, a partir do que mais agradava a ela (uma das premissas de suas composições, podemos tratar aqui como a poética do seu trabalho), escolhe diferentes elementos para a composição da coreografia Samba de Roda que ia compor o repertório da companhia.

De certa forma, podemos aproximar este trabalho do realizado pelo antropólogo, pois através do estudo da cultura, ela é adaptada para se criar uma nova forma de interpretar esta cultura. Esta ideia é referenciada por Roy Wagner, que traz “a criatividade e a invenção” como qualidades da cultura. O autor ainda aproxima o trabalho realizado pelo antropólogo em campo com o artista, neste caso, minha perspectiva é reversa.

Um bom artista ou cientista se torna parte separada de sua cultura, que se desenvolve de modos inusitados, levando adiante suas ideias mediante transformações que outros talvez jamais experimentem. É por isso que os artistas podem ser chamados de “educadores”: temos algo – um desenvolvimento de nossos pensamentos – a aprender com eles. [...] toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura. (Ibidem, 2009, p. 60-61)

Através desta perspectiva temos a legitimação da Abambaé enquanto Brasil, se pensarmos que muitas vezes é essa representatividade que a companhia tem quando está em alguns eventos, principalmente internacionais. Por mais que a manifestação não seja a oficial, realizada por seus grupos tradicionais, ela é uma interpretação desta, é uma das diversas formas que esta cultura pode ser transmitida. E mais importante que isso, é termos em mente, que diversos grupos realizam este mesmo trabalho, e que a sua forma de reinscrever uma mesma manifestação pode ser completamente diferente. Assim como nenhum trabalho antropológico que aborde o mesmo tema será igual ao outro, pois a bagagem cultural e intelectual, e principalmente a experiência vivida e o olhar sobre de um pesquisador/criador/artista, será sempre distinta a de outro. Portanto a sua forma de ver uma determinada cultura, que estará sempre em relação à sua experiência, será de extrema importância na entrega de uma composição sobre esta cultura, seja ela um trabalho acadêmico ou um trabalho artístico.

O homem contemporâneo em seu processo criativo faz com que o patrimônio cultural imaterial, neste caso específico das danças parafolclóricas como forma de expressão, venha a reaparecer com muito mais vigor, expandindo-se e às vezes dispensando pequenos elementos deste patrimônio, para ser incorporado outros do presente, deste novo contexto, emergindo novos traços culturais e assim por diante (SOUZA, 2015, p. 38)

Esta aproximação feita por Wagner (2012) fica ainda mais evidente quando o artista, buscando uma pesquisa mais aprofundada realiza também um trabalho de campo. A bailarina Stefanie Pretto, que também fundou a companhia, hoje morando em São Leopoldo/RS participa de um grupo gaúcho de maracatu, o Maracatu Truvão de Porto Alegre/RS. Por sua aproximação com as manifestações artísticas e folclóricas e sendo uma profissional da dança, ela foi convidada a compor o corpo de baile deste grupo que iniciou apenas como musical. Stefanie, ainda participa, quando tem oportunidade, de algumas viagens com a Abambaé, mas hoje sua participação mais efetiva foi na reelaboração da coreografia original de Janaína Jorge do Maracatu, durante a composição do espetáculo Sóis, na qual a coreografia passa a fazer parte. Estes dois convites surgem à bailarina pelo seu trabalho mais aprofundado sobre esta manifestação em particular, tendo ela, em mais de uma oportunidade, ido à campo conhecer esta manifestação. Stefanie conta um pouco sobre sua experiência e como pensou na reinscrição para os novos contextos:

Visitar uma Nação de Maracatu, participar de um cortejo durante o carnaval que é a época em que os Maracatus vão às ruas, assistir de perto grupos de Afoxés, Tribos de Índios, Ursos, Caboclinhos, Frevo, Orquestras de pífanos... é muito diferente de ver tudo isso em livro, foto ou vídeo. É vida real. É ver o esforço da comunidade em fazer sua própria roupa o ano inteiro pra poder desfilar pra todo mundo, é ver desde bebês, crianças, adolescentes, homens, mulheres, idosos, nascerem, crescerem e passarem toda sua vida fazendo maracatu, lutando contra a mídia que só quer saber dos shows no palco do Marco Zero, com uma infraestrutura precária e super desvalorizada pros seus cortejos e pro público que assiste. É ver a garra desse povo na hora que pega um tambor e toca como se fosse a última coisa que fosse fazer na sua vida. Enfim, é muito emocionante e pra se ter noção é só estando lá. No Grupo Maracatu Truvão, temos os batuqueiros que fazem a percussão e as catirinas que representam a dança das pessoas comuns. Não temos os diversos personagens. Além de eu ter ido a Recife, muitos mestres de Maracatu vêm a Porto Alegre falar das suas experiências e ensinar maracatu, tive também oficinas com a Baiana Rica do Maracatu Estrela Brilhante do Recife, que é um dos personagens que dança e com a Mestra do Maracatu Baque Mulher e que também é a coreógrafa da ala dos Agbês da Nação Porto Rico, eles ensinaram os passos básicos e alguns movimentos de orixás que também fazem parte de algumas toadas ou loas (músicas). Baseado nisso, crio as sequências de passos para cada toada, sendo que uma apresentação do Truvão dura em torno de 1h, 1h30, somente de maracatu. Qualquer pessoa que tenha interesse e disponibilidade de ensaiar pode participar, cada uma dançando do seu jeito. Na Abambaé, o objetivo foi outro. Seria uma coreografia com alguns personagens, em cima de um palco. Então, acaba sendo diferente o enfoque, tendo em vista a cena e que estão sendo representados por bailarinos.

Como percebido, a todo o momento que se fala em cena, ou performance cênica, há um elemento ainda mais específico do que realizar um cortejo, por exemplo, de maracatu, como descrito acima. Quando se está no palco, não é porque é uma representação de folclore, que pode ser feito como na comunidade, até porque, quem estará representando a manifestação não foi criado naquele contexto e não estará apto a dançar com as corporeidades que já são impressas nestes corpos devido ao fato de estes vivenciarem esta cultura. É preciso que desde a composição coreográfica esteja presente a percepção do artista compositor de que

corpos ele tem disponíveis, de que maneira os elementos serão inseridos na coreografia para ser interpretados por estes bailarinos. E unido a isso, ainda a sua visão daquela manifestação, que passará então a ser reinscrita em um novo contexto, neste caso, o cênico. Então, a partir daí o trabalho ainda precisa passar por mais um processo. É preciso que estes bailarinos conheçam a manifestação tradicional, percebam a intenção do coreógrafo, e aliando as duas coisas, internalizem este conhecimento e transmitam através de seus corpos.

Assim, a partir de um trabalho que pode, ou não, ter sido individual, passa-se a uma dimensão coletiva, nos dois momentos, tanto no momento da composição coreográfica quanto para cada bailarino que vai partir de um processo individual de apropriação até chegar a esta dimensão do trabalho de execução coletivo de uma companhia.

SEGUNDO QUADRO



Aquece.
Ilumina.
Acalenta.
Fascina.
Seca.
Mostra.
Brilha.
Faz trilha.
Faz doer e faz arder.
Sol.

Sol de fome e de alimento.
Sol de trabalho.
Sol de suor.
Sol do bom e do melhor.
Sol da praia. Sol do sertão.
Sol do mar e também Sol do raiar.
Sol da gente, quente, latente, potente.
Sol que é plural, não singular.

Sol de Maria, Sol de Joao.
Sol rosado. Vermelho.
Laranja. Dourado ou Amarelão.
Sol colorido, multicolor... sol camaleão.

Sol que, na verdade, são sóis.
Dos vilões e dos heróis...
Sóis do sudeste e do centro-oeste.
Sóis sulistas, nortistas... sóis nordestinos.
Sóis de todos nós.

*(Texto da narração que antecede o espetáculo Sóis –
 Thiago Amorim)*

AMANAJÉ – “O MENSAGEIRO” TE CONVIDA A VIAJAR PELAS DIVERSAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DO NOSSO PAÍS

Apagam-se as luzes e nossos primeiros bailarinos deixam o palco. Nova música rompe o ar, e das coxias saem agora doze bailarinos batendo palmas na cadência da música. Vamos coreografar um samba de roda.

Àquele grupo inicial, que buscava levar o Brasil da dança popular para os outros, já dançou e muito, e a eles muitos outros já se juntaram. São quase quatro anos de uma trajetória que os levou para palcos de diversas cidades do estado. Da primeira inspiração, de mostrar o que mais de manifestações do Brasil uma companhia do Rio Grande do Sul pode representar, surge a participação em variados eventos: escolares, culturais, populares (como carnaval), acadêmicos e claro, para além das fronteiras nacionais, nos festivais como aquele onde estes bailarinos eram apenas colaboradores e espectadores. Nestes primeiros passos bailados, os movimentos brasileiros já haviam sido representados pela Abambaé na Argentina, no Paraguai e no Uruguai.

Estamos agora a caminho do Chile e mais uma vez Argentina, e é a partir daqui que meu olhar vai chegar até a companhia. Neste momento estarei sentada na plateia, mas já tenho acesso aos bastidores.

Neste momento vamos dar atenção a uma parte muito importante da nossa composição, e que sem ela este trabalho não existiria: a música.

No canto do palco vamos colocar três músicos: Vitinho Manzke, Danieli Rosa e Davi Covalesky. Estes farão a trilha sonora inicial da nossa montagem. Ao decidirem ir para mais uma turnê internacional, surge a necessidade de músicos em cena, exigência de alguns festivais, entre eles o *Encuentro De Folclor Latinoamericano “Integracion Y Paz”* em Antofagasta no Chile. E assim o grupo Toda Rima, composto pelos três músicos sobe ao palco.

A primeira participação acontece no espetáculo Amanajé realizado em novembro de 2008 na cidade de Pelotas/RS, com finalidade de gerar subsídios para a

turnê internacional, na qual o grupo musical já estava convidado a participar. Exatamente nesse momento eu entro, de certa forma, em cena também. Foi a primeira vez que assisti a companhia dançar levada para assistir um espetáculo de uma companhia de dança no qual meu marido – percussionista, iria participar. Assim como muita gente, eu me encantei com o que estava vendo. Meu Brasil, de uma forma que eu nunca tinha visto.

Em janeiro de 2009 o grupo embarcava para cruzar o deserto do Atacama em direção a Antofagasta, no Chile. O ponto principal do nosso segundo quadro, começa um pouco antes. Àquelas coreografias representando as diferentes manifestações das regiões brasileiras citadas acima, se juntam mais algumas. Um parêntese a se abrir aqui: além daquelas manifestações coreografadas em maio de 2005, já fazem parte do repertório apresentado em Pelotas em novembro de 2008, o orixá Oxum e um quadro de carnaval que tem início com um casal dançando um samba de gafieira para posteriormente entrar em cena elementos carnavalescos mais inspirados no sul, como a Porta-Estandarte (que é uma característica do carnaval da cidade e de outras regiões do estado), Mestre-Sala e Porta-Bandeira e Passistas²⁵.

Junto ao intenso trabalho corporal, coreográfico e musical do repertório já existente do Amanajé, há o trabalho de criação de novas coreografias inspiradas em outras manifestações, neste caso, todas do nordeste. O quadro de orixás é complementado e com influências no candomblé da Bahia são levados a cena os 09 orixás: Iemanjá, Iansã e Oxum, Ogum, Xangô, Oxóssi, Oxalá, Exu e Xapanã. Ainda são coreografados o maracatu do Recife e o samba de roda do Recôncavo Baiano. É neste pedaço do nosso cenário que vamos desenvolver mais um pouco nossa composição. Este será nosso segundo quadro.

Começamos pensando na manifestação do samba de roda e suas diferentes variações. Segundo o Dossiê IPHAN (2006), encontramos o samba de roda em todo o estado da Bahia, mas é no Recôncavo Baiano que se dá com maior predominância. Isto se deve muito a importância na formação política, social e econômica que a

²⁵ O espetáculo Amanajé realizado em 2008, contou com a participação da escola de samba Academia do Samba de Pelotas/RS que trouxe à cena todos estes elementos além da bateria. Para a turnê internacional, os bailarinos compuseram o quadro, sendo convidada para participação na viagem apenas uma passista, Carla Naziazeno, de Uruguaiana/RS, cidade que possui tradição no carnaval do Rio Grande do Sul.

região tem para o estado da Bahia. Do Recôncavo, ainda de acordo com o Dossiê, parte também as principais referências culturais e artísticas que acabam por constituir o ethos atribuído, dentro e fora do estado, ao povo baiano. Dependendo do local e época em que o samba de roda acontece, é marcada a diferenciação dos estilos.

O samba de roda não necessita período ou lugar exclusivo para acontecer. Está nas ruas, becos e em inúmeras ocasiões que se fizer possível. Porém, em algumas festividades ele é indispensável como as festas tradicionais religiosas, que na Bahia, incluem tanto o catolicismo quanto as religiões afro-brasileiras, além de ternos de reis, bumba-meu-boi e, também, no carnaval. Manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, a disposição de seus participantes é em círculo ou formato aproximado, por isso o nome samba *de roda*. Os instrumentos musicais característicos são os tambores, pandeiro, a voz e em determinados ambientes também a viola, neste caso a machete²⁶. Além disso, seus participantes acompanham cantando em coro e marcando a cadência com palmas. Seu caráter é inclusivo e mesmo que alguém esteja ali pela primeira vez pode participar cantando, com palmas e até mesmo se houver oportunidade entrando na roda e dançando. Porém, como acima citado, ele não é uma expressão única e simples, existem várias modalidades que possuem técnicas, estilos, escolas e influências diferentes.

O Dossiê IPHAN (2006), estabelece dois grandes tipos: o nativo, mais recorrente em todo o recôncavo, chamado de samba corrido; e o samba chula, que é um tipo que se encontra em algumas regiões e ainda, entre elas, pode ter pequenas variantes. Este também pode ser encontrado com os nomes de samba de parada, amarrado ou de viola. As principais diferenças entre os tipos de samba é a relação estabelecida entre a dança e a música. De forma resumida pode-se dizer que *no samba chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo, (...) enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente. (...) no samba chula apenas*

²⁶ Machete é “uma viola de talhe diminuto, como se fosse uma soprano da família das violas. [...]foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples e é ainda menor. [...]as pequenas violas de cinco ordens, típicas da região de Santo Amaro. [...] O “machete” (nome ao que parece oriundo da Ilha da Madeira) tem de comprimento cerca de 76 centímetros, com o bojo superiorde aproximadamente 17cm em diâmetro, o inferior de cerca de 22cm, e a cintura de mais ou menos 12cm. (IPHAN, 2006, p. 42, 77 e 108).

uma pessoa de cada vez samba no meio da roda; enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda (IPHAN, 2006).

Ainda entre as diferenças dos tipos de samba de roda, podemos destacar: a cena onde ele acontece, as atribuições do homem e da mulher na expressão, como eles agem em relação um ao outro e como eles sentem o samba. A riqueza desta expressão como bem cultural, encontra-se na sua amplitude. Inclui dança, música, poesia, devoção e ludicidade. Segundo o povo baiano, *é participação: a alegria máxima do samba reside em fazer parte dele, em sambar (...) desfrutando o samba de roda através de todos os sentidos, mas também através de ações físicas, as quais transformam, é claro, a maneira como o corpo o percebe (IPHAN, 2006, p.71).*

Neste momento se faz necessário repousar o olhar sobre os corpos destes bailarinos que interpretarão a manifestação baiana neste palco, e o trabalho de composição deve se servir prioritariamente de movimentações que serão melhor apropriadas por estes corpos quando em cena, para que se transmita aquilo que o trabalho da Abambaé se propõe.

Assim, em seu trabalho de pesquisa, a coreógrafa Janaína, escolhe diferentes elementos para estarem presentes na coreografia “Samba de Roda” que ia compor o repertório da companhia a partir deste festival em Antofagasta/Chile. E talvez o mais importante, e que nos remete àquela parceira que falamos acima, é a escolha da música que servirá de trilha para esta composição. Trata-se da música “Girando na renda” dos autores Flávio Guimarães, Pedro Luís e Sérgio Paes, com interpretação da cantora Roberta Sá, que traz como marca de seu trabalho a inspiração na música popular brasileira. Sua letra faz reverência ao samba de roda, mas a sua construção melódica – harmonia, instrumental e etc., não é a de um samba de roda tradicional.

A escolha da música vai de encontro com a proposta de Janaína. A coreografia Samba de Roda, não tem como objetivo mostrar uma manifestação tradicional, principalmente por não haver movimentos extremamente marcados, pois é junção de vários elementos de diferentes tipos do samba de roda, impossibilitando a escolha de um samba de roda tradicional (música) visto que a variação não é apenas coreográfica, mas também musical. Sendo assim, a escolha torna-se apropriada para o que a Abambaé se propõe, pensando não somente nestas

questões, mas também por atender uma demanda corporal, ela é uma música empolgante, o que envolve tanto os bailarinos quanto o público (Thiago Amorim).

Considerando que o objetivo final é cênico, todos estes detalhes tornam-se importantes ao se partir para a criação de um trabalho como este. Baseada na manifestação popular, trata-se de um processo de apropriação e reinscrição desta manifestação, mesclando diferentes elementos, unidos pela liberdade poética da criação, advinda pelas concepções e visão do artista que cria algo. Agregue-se ainda, a este processo criativo, a participação efetiva que a interpretação de cada bailarino vai dar a esta mesma coreografia. Essa interpretação ocorrerá a partir do entendimento dele da composição em si, da ideia do coreógrafo e da entrega corporal que ele será capaz de empregar no palco.

Samba de Roda coreografado, vou voltar a um detalhe descrito acima que não pode passar despercebido: a união da dança com a música que *empolgante envolve tanto os bailarinos quanto o público*. Segger (1992, p. 18), quando aborda aspectos sociais da música, diz que “as diferentes abordagens da sociologia da música compartilham de um objetivo comum: descobrir a maneira em que a música é usada e os significados que lhes são dados pelos integrantes da comunidade que os executa”. Da mesma forma Blacking (2013) fala sobre estes significados quando se trata da dança. Será que na escolha desta manifestação e sua criação a companhia tinha ideia do que ela passaria a representar para eles?

Voltamos para nossa travessia do deserto do Atacama. Todos, bailarinos e músicos, em um micro-ônibus com malas, figurinos, instrumentos musicais, estão na expectativa de chegar logo e, que comece o festival. Mas entre eles ainda tem um pequeno entrave: a aduana chilena. A demora na liberação dos documentos começa a preocupar e ao tentarem entender o que estava acontecendo vem a notícia: um dos instrumentos musicais estava sendo contestado: o pau-de-chuva²⁷. Sendo produzido com material de origem vegetal, os funcionários da aduana cobraram um documento do Ministério da Agricultura que certificasse o instrumento e autorizasse a saída do país. Não tendo posse deste documento e na tentativa de tentar explicar que se

²⁷ Instrumento de percussão e ritmo, de origem indígena, é feito de madeira oca, com sementes, ou areia por dentro, que ao ser movimentado imita o barulho da chuva.

tratava de um instrumento musical a confusão se deu quando estes funcionários quiseram abri-lo para se certificarem do que era feito e o que tinha dentro, o que acabaria destruindo o instrumento. Já sem mais argumentos por parte dos integrantes da companhia, a saída foi solicitar falar com o gerente. Ao chegar, falando em espanhol, e ouvir toda a explicação a fala que ouviram foi: *então dance o que eu quero ver*. Jaciara conta que saíram para a rua, na aduana, uma fila imensa de carros para cruzar a fronteira, os músicos começaram a tocar e os bailarinos então dançaram. *Canadenses, franceses, ingleses, toda a aduana [...] os mochileiros assim ó, todas aquelas pessoas hippingas, de mochila nas costas, tudo sentadas nos olhando, aplaudindo, batendo palma assim... quando acabou a apresentação o cara começou a chorar, o gerente lá [...] o cara começou a chorar e falou com a gente em português. Nós: ué... né... o cara era de São Paulo, morava há 10 anos lá, trabalhava no governo lá, quase enlouqueceu, quase morreu chorando quando a gente teve lá e dançou [...] a gente deu camiseta, boton, cd de lembrança para ele. Ele se emocionou muito. Pessoal da aduana parou de olhar as malas das pessoas, dançaram com a gente, bateram palma... acabou com a aduana... foi bem legal).*

E assim estreia o Samba de Roda da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, na fronteira entre Argentina e Chile, no meio da rua, interagindo diretamente com pessoas de diversos países. Este fato marca todo contexto da coreografia, assim como o samba de roda, manifestação baiana, acaba por naquele momento integrar todas aquelas pessoas que ali estavam, mostrar o Brasil para estrangeiros e aproximar do Brasil aquele brasileiro que estava fora há 10 anos. E claro, libera a entrada da companhia no território chileno.

Somente com mais este movimento carregado de significados poderíamos encerrar nosso segundo quadro. Mas o Samba de Roda não carrega somente este momento significativo durante estes últimos anos. No retorno da companhia deste festival no Chile e de um período de intercâmbio com o Ballet Folklórico de Santiago del Estero na Argentina, ele começa a se configurar como a primeira coreografia que é aprendida pelos novos bailarinos. É neste retorno que se dá minha entrada na companhia, onde eu e mais alguns novos integrantes aprendemos o samba de roda.

Agora, para podermos finalizar este quadro, vamos mais uma vez dar um pequeno salto no nosso cenário e em alguns movimentos chegar a outro festival.

Desta vez, teremos três bailarinos no palco: Thiago, Ste e Vitinho participando do *Encuentro Internacional de Danzas Tradicionales no Uruguay*, o ano é 2010. Este festival tem um formato diferente, ele é composto por casais e não grupos, sendo assim Thiago e Ste participam dançando e Vitinho vai como apoio e também para algumas participações como músico. Geralmente nestes festivais, os países convidados realizam oficinas com alguma de suas danças, que são ensinadas aos bailarinos dos outros países participantes. A escolha da Abambaé foi o Samba de Roda. No final da oficina ao olharem todos os países juntos dançando a coreografia da companhia, Thiago e Gustavo Verno (organizador do festival) resolveram que ela devia ir para o palco. Sendo assim, no encerramento do festival todos os bailarinos, de todos os países, subiriam ao palco vestidos de branco para dançarem juntos o Samba de Roda. *Era a América unida no palco, de branco, cor que não estabelece diferenças e que simboliza a paz* (JESUS, 2015).

Esta foi a primeira coreografia que este festival e seus participantes dançaram juntos. Daí nasce a ideia de em todas as edições do festival ser realizada uma coreografia coletiva onde todos os países participem. Assim, o Samba de Roda é a primeira coreografia coletiva, que depois virá a se chamar nas próximas edições de América Unida²⁸, sendo coreografada cada ano por um representante de um país diferente.



²⁸ O festival Encuentro Internacional de Danzas Tradicionales, acaba virando um projeto intitulado América Unida, e auxiliando o seu organizador Gustavo Verno, do Uruguay, é criada uma comissão internacional do festival onde estão presentes representantes de alguns dos países que participam.

2.1 Movimentando o Brasil e seus “brasis” desconhecidos e distantes

*Quando você a partir do que mais ama fazer, que é dançar,
pode levar para o próximo, diversas culturas e tantas
informações se torna indescritível. Ser Abambaé é vivenciar a
vida através da dança.*

(Felipi Corrêa)

Ao subir as escadas do antigo prédio da AABB, em direção à sala do globo²⁹, muitas vezes pode-se ouvir a música preenchendo já o espaço onde ocorre duas vezes por semana os ensaios da companhia. Nos últimos anos, sempre à noite, com duração de 2 a 3h de intenso trabalho corporal, os bailarinos se encontram para descobrir, absorver, apropriar e reinscrever diversas formas de brasilidade encontradas nos diversos corpos que constituem a cultura popular do país.

Dividido hoje em dois momentos: físico e artístico, o ensaio começa com a preparação corporal, onde os bailarinos fazem alongamentos, trabalham a musculatura e articulações e realizam movimentações que vão preparar seus corpos para o segundo momento, o de execução das coreografias, onde podemos presenciar a diversidade das danças que a companhia possui em seu repertório. Quando no início desta pesquisa sugeri uma forma dinâmica de escrita, comparado ao trabalho realizado pela companhia que viaja pelas manifestações brasileiras em curto espaço de tempo, é pensando não apenas na constituição de seu espetáculo, mas também e principalmente pensando na rotina desta companhia, que para se preparar para a cena, deve estar entregue a esta dinâmica periodicamente.

Preparada para receber o curso de dança da UFPel, a sala do globo foi equipada com elementos para esta prática, como por exemplo uma parede de

²⁹ A sala do globo é assim intitulada, pois quando o prédio pertencia a Associação Atlética Banco do Brasil, neste local era o salão social do prédio onde ocorriam as festividades. Ainda hoje encontra-se preso ao teto um globo de boate, destinado a efeitos de luz durante as festas, que passa a identificar a sala para os alunos da UFPel.

espelhos, objeto comum no universo da dança, barras e sonorização. Com espaço amplo, é possível que a companhia com média por ensaio entre 15 e 20 pessoas, realize os ensaios de forma organizada e metódica tendo por vezes a possibilidade de delimitar o espaço disponível para as apresentações, facilitando a distribuição mais aproximada dos bailarinos em cena, já durante os ensaios. Nesta sala, ainda pensando no espaço, também é possível que durante a passagem de uma coreografia específica com determinado elenco de bailarinos, o restante da companhia que não estará em cena naquele momento, possa executar a mesma coreografia em um espaço um pouco afastado, para que todos os bailarinos saibam todas as coreografias e possam em outro momento compor o elenco da cena, tendo muitas vezes diversos grupos atuando ao mesmo tempo em diferentes locais da sala.

Ao pensar em um trabalho corporal satisfatório para preparação de um elenco que traz como característica uma variada disponibilidade corporal, viu-se a necessidade de um processo que suprisse todas as características destes corpos. Para isso, haviam questões que deveriam ser levadas em consideração que vão desde ter experiência ou não na dança, até as que tratam com diferenças raciais, geográficas e biológicas. É importante levar em consideração que a dança, apesar de arte é também uma forma de exercício físico e para tanto é necessário um cuidado específico para sua prática para que os bailarinos não excedam seus limites e não se machuquem. Colocadas todas estas variantes, era necessário que a pessoa que fosse responsável pela parte da preparação corporal, tivesse um mínimo de conhecimento para que estes objetivos fossem alcançados: preparar o corpo para a dança e assim este corpo estar disponível para as diferentes movimentações que seriam realizadas durante os ensaios e conseqüentemente na performance cênica. Durante o período do trabalho de campo realizado para essa pesquisa, quatro bailarinas foram responsáveis por este momento, sendo uma delas, uma educadora física. Os corpos aquecidos eram então entregues ao ensaiador para a segunda parte do ensaio que partia para a preparação e execução artística.

Voltando para a chegada à sala do globo, o clima encontrado sempre foi de bastante descontração. Ao mesmo tempo em que os bailarinos iam chegando e se organizando para começaram suas atividades, crianças – filhos de alguns bailarinos - corriam pela sala. O som geralmente já estava ligado e mais de uma vez foi possível presenciar bailarinos ensaiando não só as coreografias do repertório da

companhia, mas exercitando outras derivadas de seus outros trabalhos como bailarinos em outros espaços. A preparação física começa sempre o mais próximo possível do horário com quem está no momento, a medida que o pessoal vai chegando vão se juntando aos exercícios que estão sendo propostos.



Figura 1 e 2. Diferentes coisas acontecendo nos diferentes espaços da sala (Ávila, 2014)

Música mais calma é hora de alongar: é importante pensar que dependendo de quem estava dando a aula a metodologia de trabalho era diferente, mas neste momento era a hora de crescer o corpo, esticar os braços e pernas, suas musculaturas, seus tendões. O pescoço em seus círculos e semicírculos começam a movimentação da coluna que aos poucos vai se mobilizando e também alongando. *Desce enrolando, devagar... sobe redondinho... mais uma vez. Pensa em cada vértebra fazendo esse movimento, como se estivesse sendo enrolada. Relaxa pescoço, ombros... sobe devagar desenrolando, vértebra por vértebra, por último a cabeça.* São diversos movimentos que elásticos dão a mobilidade necessária para que os corpos estejam prontos para começar a receber a carga de exercícios e posteriormente as sequências coreográficas. Passado o alongamento, a música muda, está na hora de começar certa agitação.

Caminhadas lentas e rápidas, alternadas ou sequenciais. Sem rumo, sem objetivo, coordenada ou livre. O corpo começa a se aquecer. O que se escuta é música ao fundo e a voz de comando da preparadora física. *Caminhem lentamente 8 tempos... vai aumentando o ritmo... rápido, mais rápido... mudem as direções... 1... 2... 3... 4... 5... 6... 7... 8... de costas... de frente... parou onde está...* O ritmo empregado neste momento da preparação corporal é sempre voltado ao que vai ser trabalhado na parte artística depois. Neste período, a montagem do espetáculo Sóis era a rotina dos ensaios da companhia. Sendo baseado apenas em manifestações da região nordeste do Brasil, o corpo tinha que estar preparado para executar movimentos característicos dos corpos desta região, pensando sempre, claro, nas coreografias escolhidas para compor este espetáculo. Eram movimentações de tronco, braços, cintura que muitos bailarinos não estavam habituados e por isso quanto mais pronto estivesse este corpo para se adequar às coreografias, melhor era o desempenho deste bailarino. *Aqui na verdade o teu corpo tem que estar disponível pra tudo que é tipo de coisa, e tu tem que saber o que tu dança aqui.* (Carol Portela). *Não é questão de consciência só, uma dificuldade que eu trago... sempre dancei... CTG e dança de salão... isso aqui (movimentando e apontando para o tronco) não mexe, isso aqui é engessado, então eu vou dançar as danças de origem africanas, tchê eu não consigo assim óh... mexer o tronco pra mim é muito complicado (...) eu tenho que me esforçar ao máximo pra conseguir evocar esse movimento* (Renan Brião). Entendendo a dificuldade de mudar a corporeidade de cada um, mesmo que esse seja um processo muitas vezes individual, durante este

aquecimento de corpo, era comum serem empregado em sequências de exercícios alguns elementos das danças tradicionais da região trabalhada. Aí encontramos os passos de orixás, a umbigada do côco-de-praia, a mobilidade do tronco utilizado na lavagem das escadarias do senhor do Bomfim, no afoxé, os pés frenéticos do frevo e os pés suaves da ciranda. E para completar este aquecimento inúmeras vezes todos juntos (inclusive aqueles que não iam para a cena no espetáculo) dançavam uma ou duas vezes o samba de roda. Momento onde o riso era frouxo, os olhares nos olhos constantes e a liberdade para a diversão era incentivada, geralmente pelo diretor artístico. *Pra mim é um sentimento legal, porque assim, a gente tem mais afinidade com algumas pessoas, aí tem aquelas pessoas que a gente tem afinidade e aí a gente se olha pra dançar, na hora da roda, aí a gente se olha e faz a pose, tu faz a pose 'praquela' pessoa, tu esquece o público é o momento que tu pode olhar pros teus colegas* (Carol Portela). Lembrando que depois o elenco que faz parte da coreografia passaria mais algumas vezes durante a segunda parte do ensaio, focado no artístico e aí esta liberdade era um pouco mais contida, apesar de sempre incentivada por se tratar de uma manifestação de festa. *Mas é aquilo, nosso propósito aqui não é o mesmo dos caras que dançam o samba de roda lá no recôncavo baiano que é uma coisa prazerosa pra eles, não que a gente não faça isso com prazer, mas a questão é que a gente tem uma outra intenção diante do samba de roda. Então não adianta, a gente repete o samba de roda trezentas vezes com alguém falando: flexiona o joelho, olha pra cima... é outra vibe, entendeu? É outra intenção né gente, não adianta, oito horas da noite, todo mundo cansado... levanta a cabeça... dá risada aí... tu ta feliz, ta todo mundo feliz pra caramba, nove e meia da noite...* (Jéssica Carvalho).

Preparação corporal terminada. *Sem perder o foco, uma aguinha... prepara o pessoal da abertura.* E assim, após um período de 40min mais ou menos começa a segunda parte do ensaio onde o diretor artístico junto ao ensaiador (nesta época o também bailarino Taison Furtado) geralmente passavam uma vez todo espetáculo e após iam pegando cada manifestação e trabalhando diretamente com os bailarinos que estariam em cena.



Figura 2. Ensaiador trabalhando com a bailarina intérprete de Oxum (ÁVILA, 2014)

O espetáculo *Sóis* começou a se configurar no início do ano de 2014, e teve sua data de estreia definida através do aceite da companhia a participar do projeto *Sete ao Entardecer* da Prefeitura Municipal de Pelotas. Assim, no dia 13 de outubro³⁰ estava marcada sua primeira apresentação ao público. A ideia de construir um espetáculo que se baseasse apenas nas manifestações artísticas do nordeste, é um desejo do diretor Thiago Amorim há bastante tempo. Tendo o sol como uma das principais características desta região do país, a escolha do nome se baseia não só nisto como também na ideia da diversidade que se encontra nesta região, como explica Thiago: *O sol é um elemento muito forte, muito presente, muito constituidor da região nordeste, né... só que ao mesmo tempo, a região nordeste é uma região muito diversa, né, se você vai pegar o Ceará, a Bahia, ou Pernambuco, e a Paraíba, enfim... né... diferentes estados, eles tem características que são semelhantes e tem coisas bastante distintas também. Pela questão da miscigenação, pela questão da*

³⁰ A data de estreia deste espetáculo foi bastante especial para a companhia e segundo Thiago emblemática, pois neste dia fazia 4 anos que a coreógrafa/fundadora Janaína Jorge havia falecido. A criação do espetáculo e sua criação artística foi pensada em torno do sol e com sua coloração amarelada remetendo a orixá Oxum, da qual Janaína era devota e intérprete na companhia. A comunicação visual do espetáculo foi produzida baseada na imagem de Oxum e toda sua concepção foi uma homenagem em sua memória. No dia da estreia ao final foi realizada uma homenagem à Janaína e os familiares presentes foram presenteados com um quadro com o cartaz do espetáculo. Este pode ser visto na figura 7 deste trabalho.

cultura, né. Então, ao falar de nordeste, a gente não consegue falar de um nordeste só, assim, que seja homogêneo. A gente fala de nordestes, né, e ao mesmo tempo, ao falar de sol... o sol mesmo ele não é um só. Ele tanto aquece quanto queima, né, ele pode provocar seca e ele pode secar uma enchente, tem enfim, modos diferentes de entender o sol. E o sol em si, ele mesmo, é também um misto de cores e de formas, né. Então essa ideia do sol alaranjado, do sol dourado, o sol amarelo, ou o sol que tá se pondo, o sol que ta nascendo, enfim, né... também não é um sol só. Então essa ideia de que o sol é a marca do nordeste, é uma das marcas mais importantes do nordeste, e ao mesmo tempo o nordeste e as pessoas do nordeste, a cultura nordestina não é uma só, é diversa, evoca essa ideia de que são muitos nordestes, são muitas culturas, são muitos sóis, né... (vídeo gravado em 02/10/14 e passado para o elenco da companhia através de grupo fechado em rede social).

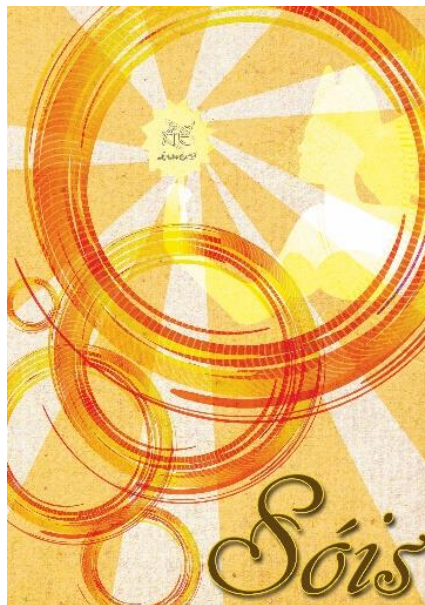


Figura 3. Cartaz de divulgação do espetáculo
(Criação Sabrina Manzke)

O som de um agogô e de caxixis rompem a sala. No palco – espaço delimitado no chão com uma marcação – estão doze bailarinos dispostos em dois círculos, sendo um dentro do outro. No maior estão seis bailarinos dispostos afastados uns dos outros de frente para o centro onde se encontra o outro círculo, pequeno, com mais seis bailarinos voltados para fora – para o círculo maior, e dispostos muito próximos uns dos outros. É a “Abertura”³¹, são os “Sóis” do

³¹ Coreografia de Íris Neto, Taison Furtado e Thiago Amorim.

Abambaé que irão anunciar o início do espetáculo (PRANCHAS 2 e 3). “Yèyé e yèyé s’oròdò, yèyé o yèyé s’oròdò Olóomi ayé s’óromon fée s’oròdò”³², um lamento solitário a oxum desperta os corpos inertes, que suaves iniciam seu deslocamento. A assincronia entre os movimentos executados pelos dois círculos de bailarinos passa uma sensação de organismo em funcionamento, como pequenas engrenagens de algo maior que mesmo trabalhando para lados contrários são responsáveis por movimentar este organismo/motor. E ao presenciar mesmo no ensaio a coreografia executada com os figurinos, em tons de amarelo, vermelho e laranja, podemos comparar também à um sistema de sóis realizando seus movimentos de translação e rotação anunciando o que está por vir. Os tambores soam, o lamento antes solitário ganha um coro, a música ganha potência e os círculos se desmancham revelando então para o público os doze “sóis”. Uma mescla de movimentos oriundos de diferentes manifestações começa a aparecer em sequências criadas para tentar representar em uma coreografia esta região diversa, como cita Thiago na descrição acima. Porém a influência maior desta região ainda é a cultura e o povo africano, e os movimentos criados a partir dessas referências são os que mais se destacam. A batida dos tambores que marcam a pulsação enérgica da coreografia reverbera pelos bailarinos que giram, reverenciam o céu e a terra, como na cosmologia africana, cortejam em caminhadas marcadas como no maracatu, realizam passos e giros com a alegria e influência do samba. Quando percebemos estão no palco apenas nove bailarinos, os nove orixás que agora sincrônicos apresentam a espada de lansã, o tronco abaixado de Oxalá, as ondas de Iemanjá, os saltos de Xapanã e juntos jogam os búzios como se profetizando o que está por vir. São movimentos suaves e ao mesmo tempo enérgicos que se dissolvem a cada nova sequência, onde mais bailarinos entram novamente no palco enquanto outros saem dando estas sensações: 1) de presenciar a diversidade: quando diferentes bailarinos executam os diferentes movimentos; e 2) a dinâmica que está presente em uma cultura e em uma sociedade – quando no palco acontecem deslocamentos sincrônicos e assincrônico, de saída e entrada no palco, de reverência ao sagrado e da alegria do profano. E para finalizar os bailarinos se retiram de costas do palco com o tronco curvado realizando esta reverência como sinal de respeito ao sagrado,

³² Trecho inicial da música “Canto a Oxum” (Toquinho e Vinícius de Moraes) em yorubá. Cantado pelos intérpretes em português fica “Nhe-nhen-nhen Nhen-nhen-nhen-xo-rodô Nhe-nhen-nhen Nhen-nhen-nhen-xo-rodô É o mar, é o mar Fé-fé xo-ro-dô” (FRANÇA, 2012, p. 35).

como se pedindo licença, como se ao fundo estivesse presente um altar imaginário e com o público a frente eles se deslocassem neste entre meio discretamente como se buscassem não prejudicar a visão, ou atenção, deste público que quando percebe já se encontra no centro do palco uma outra figura, inerte enquanto aos poucos a música acaba e por breves instantes temos o silêncio preenchendo o espaço.

.....

Novamente o agogô é quem faz o anúncio da próxima coreografia. Uma bailarina movimenta-se, em sua mão direita um adereço que é parte indispensável na sua apresentação, ela é a baiana defumadora que limpará o ambiente que receberá ao todo nove manifestações, ou melhor, a representação destas manifestações executadas pela Abambaé. Neste momento não é apenas a música nos ouvidos e as movimentações aos nossos olhos, exala no ambiente um aroma diferente, é a “Defumação”³³ (PRANCHAS 4 e 5), costume baseado na religiosidade de matriz africana, que entra em cena. Movida pelo som de um ponto³⁴ musicado em homenagem a Exu, a bailarina do centro do palco começa lentamente sua sequência. O giro em torno de si, que com figurino a faz rodar sua enorme saia de renda branca, a envolta em um círculo de fumaça como se antes de começar a limpar o ambiente, estivesse realizando uma limpeza em si mesma para assim ficar apta a correr o restante do espaço diluindo junto a esta fumaça qualquer energia negativa. De frente para o público ela se desloca até a diagonal esquerda (do público), como se dentro de um quadrado imaginário. Mãos unidas, tronco abaixado, movimentos circulares com o defumador exala o aroma e a fumaça naquele canto do palco. As mãos ainda unidas, agora em frente ao peito como em oração sobem, descem, vão para esquerda e para a direita como se desenhando uma cruz no espaço. Repetindo a movimentação de saída dos bailarinos da abertura, que nos passa a sensação do respeito ao sagrado, a bailarina se desloca de costas cruzando o palco, tronco abaixado, mãos unidas em gestos que da frente vai puxando em direção ao quadril como se estivesse varrendo algo junto consigo, até a diagonal oposta, lado direito ao fundo. Somente ao chegar lá é que ela se vira de costas ao

³³ Coreografia de Íris Neto.

³⁴ Prece cantada em homenagem aos orixás que são utilizadas durante as reuniões das religiões de matriz africana como candomblé, bem como na Umbanda e entre outras.

público e executa as mesmas sequencias de gestos realizados antes. De volta ao centro do palco onde realiza mais uma vez um sinuoso giro em torno de si, ela repete a movimentação de limpeza agora indo até a diagonal direita (sempre pensando no deslocamento visto de frente) e logo após diagonal do fundo à esquerda. Neste momento de cada lado do palco entram um trio de bailarinos que se cruzam e postam-se ao fundo enquanto a bailarina que faz a defumação retorna ao centro do palco. Os trios atrás posicionados adentram a diagonal já “limpa” com deslocamentos alternados, o que os faz chegar até o centro um de cada vez, onde na frente da bailarina/baiana fazem um giro com o tronco e cabeça abaixados e as mãos abertas em sua direção recebendo então a limpeza feita por ela. Estes seis bailarinos, representam não só todos os bailarinos que sendo limpos estarão aptos a entrar em cena, mas também todo um povo que vê nestas práticas religiosas o sentido da sua fé. Após a limpeza como que em proteção à responsável pela defumação, estes bailarinos se deslocam no palco em volta dela que finaliza a defumação e se retira sendo seguida por eles.

.....

Devidamente “limpos” estes mesmos bailarinos no silêncio entre uma música e outra se organizam mais uma vez cada trio de um lado do espaço estipulado como palco. Em fila carregam em suas mãos cada um, um adereço: balde, jarro e/ou um buquê de flores. Eles são os responsáveis por abrir o conjunto de manifestações, com eles chega “A Lavagem das Escadarias do Nosso Senhor do Bomfim”³⁵ (PRANCHAS 6, 7 e 8). Lembrando o cortejo da festividade que leva o povo baiano até a frente da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim – Salvador/BA, os bailarinos entram caminhando e se postam ao centro do palco onde mesclam passos dançados e o caminhar como evoluindo pelas ruas durante esta importante festa. Como se chegando a frente ao local se ajoelham e largam no chão os adereços que simbolizam os baldes e jarros com as águas de cheiro que serão utilizadas para a lavagem, bem como as flores que neste ritual também servem para tirar as impurezas e perfumar. Durante estes primeiros movimentos eles reverenciam o sagrado e as entidades protetoras ao mesmo tempo em que dançam, pois é um

³⁵ Coreografia de Igor Pretto e Thiago Amorim.

momento de festa. Mas além disso é um momento de respeito, de humildade, de festejar agradecendo pela vida e por isso a interpretação destes bailarinos é ao mesmo tempo de alegria, mas uma alegria serena. Após algumas sequências os objetos retornam para suas mãos e estes em passos dançados se organizam em uma meia-lua de costas para o público como se a frente (deles e do público) se encontrasse a igreja e suas escadarias. Enquanto eles realizam estes movimentos, ao fundo do palco quase imperceptível, pois as atenções dos olhares estão nestes bailarinos, surge Oxum, o orixá protetor da água doce, da beleza e da riqueza e no caso deste espetáculo, escolhida para representa-lo (explicado na nota de rodapé 28). A bailarina que performa esta entidade está ao fundo do palco, centralizada à meia-lua organizada pelos bailarinos que no momento que se ajoelham permitem que o olhar do público revele este novo elemento coreográfico, a bailarina de costas com o tronco levemente inclinado para cima em direção ao braço esquerdo estendido que carrega um espelho. A cabeça está voltada para ele, simbolizando uma das características desta orixá, o olhar à beleza. “*Iê iê iê iê ô ora iê iê*”... Neste momento a música que é também um ponto, Oxum – Oromi Mayor, acompanhando apenas pela voz, coro, atabaques e agogô, faz uma pausa e os atabaques ecoam o toque de oxum³⁶ enquanto as vozes repetem o trecho acima. Enquanto os bailarinos estão ajoelhados e de cabeça baixa em respeito à orixá, ela realiza sua dança. A bailarina realiza vários giros e se posta de frente para o público, no rosto o chorão³⁷ que aumenta a sensação de um personagem transcendente, como se não fosse permitido ao olhar do homem, algo sagrado, intocável. Ela se desloca até a frente entre passos, giros e gestos característicos da dança dos orixás. Os seus braços abraçam o espaço à sua frente, sobem aos céus e se estendem abertos à altura de seus ombros lentamente como se estivesse entregando suas boas energias no ambiente. Ela gira, e quando de figurino, a saia dourada impulsionada por esta movimentação parece distribuir essa energia que depois é dissipada pelos gestos mais suaves. Ao passar pelos seis bailarinos estes se levantam, pegam seus baldes, jarros e flores e sincronizados realizam a lavagem das escadarias imaginárias que estão à sua frente. Após a lavagem que está acontecendo simultaneamente a evolução coreográfica da Oxum, que mostra seu espelho onde também se contempla, eles se voltam novamente de frente para o público e dançam

³⁶ Para cada orixá existe uma maneira diferente de tocar os tambores. Nomina-se o “toque” de cada orixá.

³⁷ Adorno feito de missangas que cobre o rosto dos orixás.

enquanto a bailarina em suas sequências já retorna ao fundo. Ao passar por eles, estes giram pelo palco se deslocando para o lado oposto de onde estão, formando uma nova figura, preenchendo este palco enquanto a bailarina que interpreta Oxum, assim como entrou, sai do palco quase despercebida. E assim, continua a lavagem. Em cada pedaço do palco onde estão dispostos eles “jogam a água de cheiro” e flores e esfregam o chão, sempre com passos bem marcados o que configura este momento que não é apenas religioso, mas também festivo. Assim como eles entram, em cortejo, eles realizam sua saída, dançando, em festa, em agradecimento aos seus santos protetores com a ideia de que seu ritual está mais uma vez cumprido.

.....

Ao fundo, lado direito do palco, já está posicionada a bailarina que fará um solo na próxima coreografia do espetáculo. De costas, tronco reclinado para frente e chão, virada levemente para o lado direito, bem em diagonal, está “Iemanjá”³⁸ (PRANCHAS 9 e 10). A *“mãe d’água, rainha das ondas, sereia do mar...”* se move suave com o coro que realiza o seu “Canto a Iemanjá” e a chama para dançar. Os braços se movem uma vez enquanto ela dá um leve passo para trás, o mesmo movimento se repete para que o outro pé alcance o primeiro a deslocando novamente. Ainda de costas, ao lado do corpo os dois braços sincronizados imitam as ondas calmas de um mar tranquilo, para depois braços e troncos sinuosos refletirem outro quebrar de ondas, quando lentamente ao fim deste gesto ela se vira para realizar ao público a sua dança de orixá. Assim como Oxum, traz o seu adorno de cabeça onde se prende o chorão que cobre seu rosto. Não só a música mais calma, mas também toda cinesia da bailarina passa neste momento a tranquilidade que é uma das características desta orixá. Quando de figurino podemos ver em toda sua roupa azul, os brilhos que no movimento do corpo parece refletir um brilho de água, em seus braços e pescoço as pérolas brancas contrastam com o azul e simbolizam a joia que é produzida no fundo do mar no qual Iemanjá se utiliza para se enfeitar. Sempre em movimentos ondulados e giros lentos a bailarina se desloca pelo palco até chegar à frente e se ajoelhar. Neste momento como se estivesse dentro da água, realiza movimentos com os braços como se estivesse alimentando a

³⁸ Coreografia de Thiago Amorim.

água com sua energia quando rola os braços entre si, junta essa água e banha-se. Ao levantar como encharcada desta energia ela gira, um giro que começa lento e vai evoluindo como se espalhando e dissipando a energia para depois quando temos a sensação de que ela não vai parar ela retorna a sua tranquilidade e gira ondulando todo seu corpo mais algumas vezes até com calma se retirar do palco com passos leves e as mãos ondulando, serenamente. Os tambores e vozes se calam e mais uma vez temos breves instantes de vazio, de som e de movimento. Nesta parte do espetáculo, após a saída da bailarina o palco continua vazio durante o intervalo entre uma música e outra.

.....

A voz grave chama por “Oxalá”³⁹ (PRANCHAS 11 E 12) que surge caminhando em passos lentos e o corpo curvado apoiado no seu opaxorô⁴⁰. Carrega em seus ombros toda característica da experiência de um ancião responsável pelo cuidado aos homens e ao mundo. Ao finalizar essa caminhada o bailarino, que se encontra de lado para o público, como se seguindo o que diz o ponto cantado realiza movimentos que performam a atuação do orixá como este protetor. “*A dor e o sofrimento, tens o poder de tirar...*” largando a mão direita do opaxorô, a estende a sua frente e girando o tronco para a sua direita levando consigo este braço estendido, se revela no movimento que o põe de frente para o público como se estivesse passando a mão sobre todos. O bailarino, com o figurino, traz também seu rosto coberto pelo chorão e mesmo com o corpo curvado, neste movimento acaba por trazer uma grandiosidade que parece crescer no palco, conseguindo passar toda essa simbologia de um ser poderoso, “*filho de Olorum, senhor da criação*”⁴¹. Sempre apoiado em seu cajado, ele realiza suas sequências de caminhadas laterais, giros e gestos de uma mão protetora ao mesmo tempo com suavidade e energia. Ao girar com seu opaxorô e seu tronco elevado e não mais curvado mais uma vez parece distribuir energias pelo espaço que a medida que o espetáculo vai sendo apresentado o ambiente é do mais absoluto silêncio, tanto no dia-a-dia dos bailarinos que estão concentrados ensaiando, quanto em cena realmente onde o

³⁹ Coreografia de Thiago Amorim.

⁴⁰ Nome dado ao cajado que o orixá carrega. Possui de 3 a 4 círculos adornados com pedrarias e bem acima a imagem de uma pomba branca.

⁴¹ Trecho do ponto cantado “Oxalá – Olha para o mundo e veja como ele está”.

silêncio só é quebrado quando há o iniciar da música da próxima manifestação que entra no palco. O bailarino se retira ainda ao som da voz grave que repete “*Oxalá, Oxalá*” e em breve segundos retorna trazendo consigo Iemanjá, Oxum e mais cinco devotos da fé de matriz africana. O aspecto religioso que permeia as manifestações que são encontradas na região nordeste tem em mais uma coreografia a sua representação, estes oito bailarinos que agora se encontram no palco dançam o “Afoxé”⁴² (PRANCHA 13 E 14).

.....

Os pontos que vinham sendo ouvidos com a marcação forte dos atabaques dão lugar à melodia de uma flauta que suave dá as primeiras notas da música escolhida para esta coreografia. Esta espécie de cortejo que é configurado pelos seus aspectos míticos e principalmente religiosos, mantém como característica marcante a presença da africanidade, e assim não foi diferente na montagem desta coreografia. Os elementos coreográficos escolhidos nos remetem a estar na presença de um ritual do candomblé, como se resumido em uma coreografia, a gama de gestos e acontecimentos que podem ocorrer durante uma noite em um terreiro: o giro da incorporação, a dança dos caboclos e orixás, o cumprimento entre as entidades... Os bailarinos dispostos em um V, onde as vértices abertas voltam-se para o fundo do palco, acompanhando os primeiros acordes iniciam em cânon⁴³ os movimentos deste afoxé lento e tranquilo. Com os troncos curvados e as mãos postas unidas como em oração, o movimento suave dos passos lembram um preto-velho dando sua bênção, para em seguida darem espaço aos braços que movimentando-se de cima para baixo executam uma reverência a este sagrado presente na manifestação. Os giros e os corpos movendo-se ora suave, ora pulsando como a marcação do tambor, se entregam a um sentimento de homenagem que por vezes parecem atuar como orixás e por outras vezes como devotos. Em duplas executam o cumprimento visto nos terreiros, onde se olham nos olhos para após encostar de leve ombro com ombro, primeiro o direito, depois o esquerdo, para em seguida já estarem executando gestos característicos de Iansã e

⁴² Coreografia de Janaína Jorge – in memorian.

⁴³ Movimento de cânon na dança é quando a sequência coreográfica repete a movimentação, porém com sobreposição. Neste caso em cada tempo um conjunto distinto de bailarino inicia esta sequência.

se deslocarem com os passos de Ogum. Ao centro do palco formam um círculo onde bailarinas e bailarinos se alternam nas posições estando voltados para dentro ou para fora do círculo em momentos diferentes. As bailarinas realizam uma sequência de movimentos dos orixás Oxum, Iansã e Iemanjá enquanto os bailarinos se movimentam inspirados nos pretos-velhos e Oxalá. A coreografia vai chegando ao fim quando eles girando desmanchando a figura de círculo retornando ao V inicial, mas com as vértices aberta para frente do palco e não mais para o fundo. Os bailarinos que performam os devotos da religiosidade afro se retiram do palco com passos dançados lembrando este cortejo enquanto os três bailarinos que representam os orixás movem-se através dos gestos que simbolizam suas características: a Oxum com seu espelho, Iemanjá com suas ondas e Oxalá e seu opaxorô. Neste momento o sagrado se retira, e o caráter festivo, de brincadeira, de jogo do povo nordestino ganha o palco.

.....

Quem quando criança nunca brincou de roda? Quem enquanto adulto em algum momento não voltou a brincar? A diversão, o contato com as mãos dos amigos, o girar para direita e passar a girar para esquerda, dar pequenos saltos, risadas, olhares. Se sim, então sabe como é a “Ciranda”⁴⁴ (PRANCHAS 15 E 16). Oito bailarinos entram em cena de mãos dadas. Entre pés e braços em movimento formam a roda e como uma brincadeira descontraída a coreografia se desenvolve. O pé esquerdo puxa o passo que faz a roda girar para a direita, cruza pela frente, cruza por trás levando o corpo a virar para um lado e para o outro enquanto os bailarinos se olham e sorriem uns para os outros. Como a brincadeira de “dar a meia-volta, volta e meia vamos dar”⁴⁵, os pés se alternam em passos e pequenos saltos e a roda gira agora para o outro lado, enquanto os braços sempre unidos pelas mãos sobem e descem acompanhando o ritmo da roda. A manifestação da ciranda, que tem sua origem no litoral, surge quando as mulheres e filhos de pescadores, ao ficar na praia à espera da volta destes do mar, precisavam passar o tempo. Assim as mulheres na beira da praia, brincam com as crianças, em roda, com movimentações suaves como imitando as ondas do mar, na areia, na água e

⁴⁴ Coreografia de Igor Pretto, Stefanie Pretto e Thiago Amorim.

⁴⁵ Trecho da brincadeira de roda Ciranda-cirandinha.

esta brincadeira acaba por virar tanto esse passatempo quanto uma dança de festa com o retorno dos homens do mar. Essa ideia da presença da água aparece também na coreografia quando os bailarinos realizam gestos como se estivessem em alguns momentos pegando a água para brincar e se movem imitando o balanço do mar. A roda por vezes se solta, mas em seguida está unida novamente. Bailarinos alternam a movimentação para a direita, para a esquerda, estão de frente para o centro da roda e ficam de costas para ele. Em movimentos por vezes lentos e outros rápidos entram e saem da roda para no final a roda se abrir, porém, sem que estes soltem as mãos, e os bailarinos se retirarem do palco passando uns pelos outros como uma serpente. Neste momento a diversão transparece bastante principalmente nos ensaios pois as vezes era um enrolar de braços que a movimentação não dava certo, sendo momento em que os bailarinos se enredavam entre eles e precisavam finalizar a coreografia em meio a risadas e sem terminar o movimento. Assim, voltavam para executar o final novamente e quando a coreografia passa a ser apropriada de fato, os erros acabam, mas a sensação de realização no final continua e esta saída do palco é sempre bastante alegre, como pede a coreografia.

.....

A serpente da Ciranda está saindo do palco e enquanto isso correm pelo palco quatro bailarinas se encontrando no canto direito a frente e ficam como se fosse um grupinho de amigas conversando, rindo e apontando para o outro lado. Quando apontam e riem enquanto passam as mãos pelos cabelos e roupa como se estivessem se arrumando percebe-se o motivo. Do outro lado do palco aparecem quatro bailarinos, fazendo pose, combinando entre si com qual das meninas vai querer dançar este “Côco-de-praia”⁴⁶ (PRANCHAS 17 E 18). A música começa a tomar conta do espaço enquanto as bailarinas movimentam o quadril com as mãos na cintura com ares de distração como se estivessem se exibindo aos bailarinos e os ignorando ao mesmo tempo. Em seguida elas se movimentam na sua direção, param, giram a cabeça para o lado contrário deles mas acabam por formar os casais e a dança em pares se inicia. A interpretação inicial dos bailarinos mostra a intenção

⁴⁶ Coreografia de Janaína Jorge - in memoriam.

desta manifestação festiva que nasce do trabalho de quebrar côco nas regiões litorâneas do nordeste. É o momento da distração, é na festa, onde os homens e mulheres se encontram, paqueram, dançam juntos, namoram. De início as bailarinas como um grupo de amigas visualizam estes rapazes e fazem como se não quisessem nada com eles. Até que por fim acabam cedendo e configurando esse momento de festa. O côco é uma dança enérgica. O quadril tanto das bailarinas quanto dos bailarinos se mexe acompanhando o movimento dos pés que é todo desenvolvido a partir da prática de quebrar e pisar no côco. As bailarinas rebolam se deslocando para frente enquanto os bailarinos se movem para o fundo. Após um giro eles retornam aos pares finalizando esta sequência com uma umbigada – movimento de salto em direção ao par, com os braços e pernas abertas, os braços jogados para cima, e o quadril projetado para a frente e para cima, onde é realizada a aproximação dos umbigos. Entre giros, umbigada e a pisada enérgica com o pé direito como se estivesse pisando o côco para quebra-lo a coreografia segue. Sempre caracterizando o momento de festa os casais dançam entre si, juntam-se em pequenos grupos de quatro bailarinos (dois casais) que formam a figura de dois quadrados no palco, e ali realizam uma umbigada mais distante enquanto há a brincadeira de se exhibir para o seu par. O casal salta virando de costas um para o outro e quando saltam novamente ficando de frente a bailarina levanta a saia enquanto o bailarino se abaixa para olhar por baixo dela. Os quadrados se desmancham onde se configura a troca dos pares que começaram a coreografia. Mais côcos são quebrados, mais giros são dados, mais umbigadas são realizadas e assim, no ritmo acelerado do côco-de-praia, os casais se retiram do palco, cada um realizando passos diferentes como um grupo de amigos indo embora com seus casais formados ao final de uma festa. E como o final de uma festa a música termina e o silêncio e o vazio preenchem o palco.

.....

O espetáculo que começa com suavidade, representando parte do sagrado e da religiosidade nordestina, passando pela ciranda com sua alegria mais serena, segue aumentando o ritmo a cada manifestação reinscrita que entra no palco. Palmas ecoam rompendo o silêncio e a melodia de um samba anuncia com a chegada dos bailarinos, que improvisam em uma sequência livre de entrada no

palco, o “Samba de Roda” (como esta coreografia já possui maior atenção no início deste texto e é abordada especificamente durante todo o trabalho, aqui trago uma breve descrição) (PRANCHAS 19 E 20). A coreografia que junto com afoxé, côco-de-praia e maracatu já faziam parte do Amanajé – espetáculo dividido em quatro quadros sendo Norte, Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste, agora ganha o palco do Sóis e contribui para elevar essa energia de festa do espetáculo, conforme planejado pela direção artística quando estrutura os diferentes momentos deste. Em roda, as bailarinas giram a renda branca de suas saias, requebram e junto aos bailarinos sambam no miudinho – principal passo do samba de roda – enquanto sorriem, cantam e fazem poses uns para os outros. A roda só é quebrada ao final da coreografia quando os bailarinos interagem com o público realizando a coreografia de frente para eles quando os olhares os incentivam a sentir essa energia e bater palma junto. *“Quem é de paz pode se aproximar...”*⁴⁷ é o que diz a música enquanto os bailarinos fazem diferentes poses jogando essa energia para o público e representando o caráter inclusivo da manifestação como se convidando os assistentes a entrarem na roda e sambar. Ao final, assim como entraram, os bailarinos brincam no palco com passos improvisados quando batem palmas, algumas bailarinas brincam com suas saias, giram e sambam até se retirarem do palco.

.....

Com a vibração lá em cima vamos curtir um carnaval nordestino? Não, não tem os blocos e trios elétricos do carnaval do nordeste, principalmente da Bahia, vamos a Recife, vamos conhecer o “Maracatu”⁴⁸ (PRANCHAS 21, 22 E 23).

*“Quando nossos tambores zoou, e a dama do passo girou, meu estandarte brilhou porque sou nação nagô... meu estandarte brilhou porque sou nação nagô...”*⁴⁹ enquanto a voz ecoa no espaço, entra a Dama do Passo, uma das personagens do maracatu. Responsável por carregar a calunga⁵⁰, realiza sua dança mesclando os passos típicos do maracatu – parecido com uma marcha que eleva os

⁴⁷ Trecho da música “Girando na renda”.

⁴⁸ Coreografia original de Janaína Jorge – in memoriam, remontagem de Stefanie Pretto e Thiago Amorim.

⁴⁹ Trecho do maracatu “Nossos Tambores” do Maracatu Nação Estrela Brilhante.

⁵⁰ É um adorno em formato de boneca, que segundo a crença capta a energia limpando as impurezas e passando as boas energias para todo o cortejo.

joelhos e tem os braços dobrados em movimento leve de acentuação entre a altura do cotovelo e os ombros, com os giros onde simbolicamente a calunga realiza essa captação de fluidos que limpa o ambiente para depois espalhar os bons fluidos. Depois de sua breve sequência entra no palco o Porta-Estandarte, que junto com a Dama do Passo são figuras importantes dessa manifestação. Carregando o estandarte com as cores e símbolo da nação correspondente ele abre o cortejo anunciando qual agrupamento vem vindo. Neste caso, o estandarte que o bailarino carrega ostenta as cores azul, verde e amarelo e traz centralizada a logomarca da companhia, e assim começa o cortejo. Entram no palco as bailarinas e bailarinos que representam as catirinas – escravas que acompanhavam a corte. Estes realizam seus passos configurando um cortejo que se desloca em duas filas, que passando uma pela outra se colocam distribuídas no palco para dançarem como se estivessem na rua, em meio ao folguedo. Enquanto estes bailarinos estão representando na dança a aproximação do sagrado e do profano presente nesta manifestação, o Porta Estandarte e a Dama do Passo recebem a Corte do Maracatu, ou seja, o rei e a rainha Congo. Esta manifestação que é configurada pela homenagem à coroação do Rei Congo, se constitui como uma festa onde celebram o rei e ao mesmo tempo agradecem e cultuam as suas divindades, tanto as do catolicismo popular entre elas Nossa Senhora do Rosário, como das religiões de matriz afro como Oxum e Iemanjá que podem ser representadas também na figura da boneca da calunga. É importante ressaltar que o tipo de maracatu coreografado pela Abambaé, é inspirado no Maracatu Nação⁵¹. Atrás do rei e rainha, encontra-se o vassalo, que carrega uma enorme sombrinha que protege os reis do sol ou chuva, visto que como cortejo que sai às ruas durante o dia, eles devem estar protegidos do clima. A corte do maracatu, representada por estes cinco bailarinos, é figura marcante no palco. Entretanto, são os bailarinos que representam as catirinas que desenvolvem uma sequência coreográfica mais complexa que acaba por caracterizar a dança, interpretando um cortejo no palco, que é a finalidade da companhia. Por mais de uma vez foi possível ouvir dos integrantes que *é bem mais*

⁵¹ Existem dois tipos de maracatu, e um deles é maracatu nação ou baque virado. A música vocal denomina-se toada (...) e o instrumental denominado toque (...) Trata-se de um desfile ao ritmo dessa toada. Seus personagens são os lanterneiros, reis e rainhas, príncipes e princesas, dançarinas vestidas de baiana, vassalos e as figuras mais importantes do maracatu: a dama do passo e o estandarte. (...) O outro tipo é o maracatu rural ou de baque-solto que tem sua origem na região canavieira da zona da mata pernambucana. O conjunto de características musicais se diferenciam bastante dos maracatus tradicionais. Os personagens principais são os caboclos da lança. (CÔRTEZ, 2000, p. 90-91).

legal ser catirina do que fazer parte da corte. A coreografia é a maior do espetáculo, possui em torno de 7 minutos em que estes bailarinos não param um só momento desde que entram até se retirar do palco e é possível perceber o cansaço deles ao saírem de cena. Durante toda coreografia as catirinas fazem movimentos entre caminhadas, giros, gestos de orixás, enquanto a corte se desloca no espaço cumprimentando o público. Vão da direita para esquerda, se apresentam e acenam com a cabeça. Quando de figurino, os reis ostentam roupas elegantes, coroas com pedrarias, e o rei traz em sua mão seu cetro, configurando uma realeza com poses contrastando com os escravos que não possuem título. Após o cumprimento ao público a corte se posiciona ao centro do palco onde é rodeada pelos bailarinos que prestam sua homenagem dançando para eles. A corte evolui enquanto a roda se desmancha e os bailarinos se colocam no canto esquerdo do palco em três fileiras e parados seguem realizando o passo básico do maracatu, que é uma marcação com os pés, de onde saem os giros e caminhadas, enquanto cantam junto com a música. O cortejo do maracatu, nas ruas, possui os batuqueiros, que dão o ritmo do desfile. Vem com os instrumentos tocando e cantando, sendo acompanhados no canto pelo restante dos personagens. No caso da cena no palco, a música ao vivo não está presente, mas na coreografia remontada foi adicionado o canto como elemento. Neste momento, os bailarinos representam também estes batuqueiros que são figuras que tem sua importância na manifestação. Após este momento o cortejo mais uma vez homenageia a corte formando uma meia lua onde, agora ajoelhados, fazem sua reverência aos reis coroados. Depois disto eles se levantam e se deslocam para trás da corte onde o cortejo passa a ser representado com maior força na reinscrição deste maracatu. A corte posicionada no fundo do palco, lado direito, abre o caminho com as catirinas atrás, se deslocando na diagonal para a frente, alcançando o lado esquerdo do palco, após até o fundo e o cortejo segue até chegarem novamente pela diagonal na frente e saírem do palco.

.....

Assim como a manifestação passa pela rua, eles seguem, até o último bailarino sumir dos olhos do público, que é surpreendido quando entram pulando no

palco o povo do “Frevo”⁵² (PRANCHAS 24 E 25). Com suas sombrinhas e pés frenéticos começam a “frever”⁵³ pelo palco com pulos, giros, agachamentos e acrobacias, levando ao ápice do espetáculo. Durante os ensaios os bailarinos que estão fora incentivam os que estão passando a coreografia por esta ser complexa e exigir um grande esforço e preparação corporal. Durante a apresentação ao público é o momento onde ouve-se assovios e gritos vindos da plateia a cada salto, a cada sombrinha que é lançada e retorna a mão dos bailarinos. As roupas coloridas, o ritmo acelerado da música – instrumental marcada pela presença de instrumentos de sopro – a dinâmica da coreografia que mescla linhas, círculos, colunas, onde os bailarinos pulam, correm e dançam pelo palco contribui para esta atmosfera de festa e folia que é o frevo, mais uma manifestação que tem sua passagem mais significativa durante o carnaval. Durante uns instantes quatro dos seis bailarinos saem do palco enquanto uma dupla realiza movimentos de agachamento e saltos típicos do frevo, passos geométricos e ritmados que vêm das lutas de capoeira, que vão do fundo à frente do espaço destinado ao palco em uma performance exibicionista ao público. Quando retornam os outros bailarinos a coreografia dinâmica e enérgica continua formando ora rodas onde os bailarinos brincam e se olham, ora filas onde os movimentos com as sombrinhas são executados em sincronia ou assincronia desenhando diferentes imagens coloridas no ar. Ao final da coreografia cada bailarino tem um momento de liberdade para improvisar movimentos e estes variam suas movimentações, uns com passos simples outros com diferentes acrobacias, o que depende da disponibilidade e agilidade do corpo de cada bailarino. Ao final da música todos param em uma pose e o espetáculo chega ao final.

.....

A energia neste momento está lá em cima, e assim, se configura o desejo do diretor artístico ao pensar no desenvolvimento do espetáculo. Durante todas as coreografias, a dinâmica de entrada e saída do palco muitas vezes não dá tempo de o público saber se a coreografia chegou ao final ou não, pois enquanto uma

⁵² Coreografia de João Cruz e Thiago Amorim.

⁵³ Frever é uma expressão utilizada no Frevo, que designa a ideia de que o ritmo sincopado, violento e frenético, deixa a multidão à ferver. Desta ideia de fervura (frevura, para o povo) nasceu a palavra frevo. (CÔRTEZ, 2000, p.86)

manifestação se retira outra já está entrando no palco. Principalmente no início do espetáculo onde todo ambiente é mais calmo e sereno devido às manifestações que representam as religiosidades. Ao passo que o ritmo vai aumentando, os intervalos vão sendo mais caracterizados e atinge este ápice no frevo. E é neste momento que ele termina. Ao final do agitado frevo um calmo afoxé rompe o ar, é o “Agradecimento” (PRANCHAS 26 E 27) coreografado que entra. Os bailarinos realizando sequências coreográficas entram no palco para agradecer ao público, os figurinos representam um pouco de cada manifestação. Na estreia este foi um momento bastante emocionante, durante esta coreografia foi realizada a homenagem a Janaína Jorge com a entrada no palco do seu afilhado de quatro anos, que dança desde muito pequeno. Ele realiza uma movimentação vestindo um figurino inspirado em Oxalá Jovem, porém, nas cores amarela e dourado por ser a cor da representação visual do espetáculo e por ser a cor do orixá Oxum da qual Janaína era devota. O pequeno bailarino participa assiduamente dos ensaios e mesmo realizando uma coreografia livre, incorpora diferentes movimentos, em especial de Oxum, de suas observações dos outros bailarinos. Durante sua participação o público reage com surpresa e incentivo, são gritos, assovios e palmas que se estendem daí até o final da coreografia aonde em diferentes momentos, grupos distintos de bailarinos vão até a frente agradecer, até que no final todos se direcionam a frente próximo ao público, cantando, dançando e batendo palmas no ritmo da música até que ela termine.

.....

Esta atmosfera de final de espetáculo, de festa, de dever cumprido, abraços, risos, palmas está presente também nos ensaios. Principalmente quando é a última passada do espetáculo do dia, aquela que já teve as pausas para correções, o foco em determinadas manifestações que precisam de repetição, e que é hora que o ensaiador e diretor técnico dizem *agora todo espetáculo novamente. Direto para fechar o ensaio*. Como a bailarina Jéssica fala na citação mais acima, é noite, todos estão cansados e finalizar o espetáculo inteiro, dando o melhor de si que ainda resta, é como alcançar o objetivo do dia e merece comemoração. Mais um ensaio se finaliza, mais um dia que faz parte deste processo de apropriação termina e assim é

um dia a menos para o próximo ensaio. Um dia a menos para a próxima apresentação ao público.



Figura 4. Ensaeador fazendo considerações aos bailarinos (ÁVILA, 2014).



Figura 5. Final de ensaio (ÁVILA, 2014)

2.1.1 Por uma coreografia etnográfica imagética

Quando me propus a fazer uma etnografia do corpo em movimento, sabia que o meu maior desafio seria descrever cada momento com o maior detalhamento possível para que o leitor pudesse ver estes corpos dançantes enquanto estivessem lendo.

Como explicado no **Prelúdio**, uma das metodologias da própria companhia é a utilização de imagens fílmicas e fotográficas para uma maior apropriação das movimentações pelos bailarinos. É através delas que o estudo da sua própria performance é possível, assim como também para facilitar a memorização das coreografias.

O material imagético que tive acesso neste período, principalmente por ser ora bailarina, ora antropóloga, me possibilitou retornar e estar fora deste papel por diversas vezes, sendo uma importante ferramenta para minha pesquisa. Após escrever a etnografia muito ancorada por estas imagens, não podia ter outra decisão a não ser apresentá-las aqui. Além do que já foi dito anteriormente que a imagem pode trazer nuances que o texto não pode alcançar, ainda é possível que o leitor através delas possa também ter a sua interpretação destes movimentos, tanto ao ver estes corpos enquanto lê o texto quanto crie sua própria coreografia através da visualização das imagens, reforçando o que diz Samain (2004) a respeito de que “as imagens (e sua organização) exercem, por conta própria, um poder de ordenação epistemológica que atua sobre o espectador” (p.72).

A sequência que segue traz as pranchas fotográficas organizadas a partir de cada coreografia do espetáculo *Sóis*, para que assim como em *Balinese Chacarter* de Margaret Mead e Gregory Batson, seja possível que o olhar “dance”, por assim dizer, de fotografia em fotografia, “recolhendo no fio desse percurso, ou dessa travessia um conjunto de informações sígnicas” que leve-nos a uma mensagem (SAMAIN, 2004, p. 56). Em páginas subsequentes será apresentado um texto explicativo que tratará do tema da prancha e a legenda das fotografias para que na(s) página(s) seguinte seja apresentada a(s) prancha(s) com cada imagem numerada. Em dois momentos o modelo apresentado será o “estrutural” onde as

imagens foram tiradas em diferentes momentos e diferentes lugares, mas que juntas complementarão a mensagem que pretendo que seja passada. A maioria das pranchas traz o modelo “sequencial” com uma pequena modificação: a coreografia é sempre a mesma, ou seja, as movimentações apresentadas estão organizadas sequencialmente, porém diferente de Mead e Batson elas não são do mesmo momento. Esta ideia acompanha a forma de escrita do texto, não linear, que por vezes fala na preparação para a cena e por outras vezes na cena em si.

ENSAIOS (Prancha 1)

Durante os ensaios da companhia é possível que diversas atividades aconteçam. Enquanto os bailarinos que estarão em cena ensaiam, é possível que outros bailarinos estejam aprendendo a mesma ou outra coreografia. Também pode-se perceber que o dia-a-dia de trabalho envolve outras produções que não apenas as da dança em si, são confecções de adereços, ajustes de figurino, organização de cenografias e entre outros. O ambiente familiar está sempre presente.

Foto 1 - Intensivo de ensaio antes da estreia do Espetáculo Sóis - Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Foto 2 - Prova de maquiagem - Auditório Centro de Artes/UFPeI. (ÁVILA, 2014)

Foto 3 - Enquanto os bailarinos ouvem as orientações as crianças brincam - Auditório Centro de Artes/UFPeI. (MANZKE, 2014).

Foto 4 - Bailarinos descansando durante o intensivo de ensaios antes da estreia do Espetáculo Sóis - Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014).



ABERTURA SÓIS (Pranchas 2 e 3)

Coreografia de Íris Neto, Taison Furtado e Thiago Amorim, são os Sóis da Abambaé anunciando o início do espetáculo. Inspirada em diferentes manifestações do nordeste do Brasil, especialmente as danças de origem afro, apresenta um pouco do que virá durante o espetáculo com maior destaque a religiosidade de matriz africana encontrada na região e personificada na presença de nove bailarinos em certo momento representando os orixás.

Fotos 1 e 2 - Ensaio com prova de figurino - Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Fotos 3, 4, 5, 7 e 8 - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS (ÁVILA, 2014)

Foto 6 - Momento em que os bailarinos representam os orixás. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)



1



2



3



4



5

6



7



8



DEFUMAÇÃO (Pranchas 4 e 5)

Coreografia de Íris Neto. Costume presente nas religiões afrobrasileiras, a defumação é um ritual de limpeza que tira as energias ruins e traz as boas vibrações para as pessoas e local. A coreografia traz uma baiana defumadora que limpará o ambiente que receberá ao todo nove manifestações, ou melhor, a representação destas manifestações executadas pela Abambaé. Além do ambiente a baiana “limpa” os bailarinos representado os devotos e todos os componentes que entrarão no palco.

Fotos 1, 2 e 3 - Baiana defumadora. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

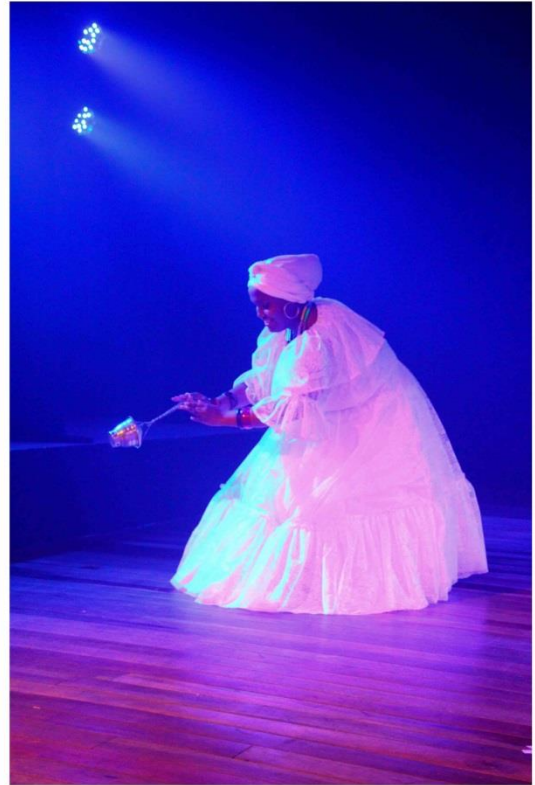
Fotos 4 e 11 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Fotos 5, 6, 8, 9 10 e 12 - Baiana defumadora e bailarinos “devotos”. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 7 - Baiana defumadora e bailarinos “devotos”. Espetáculo Sóis Porto das Artes - Centro de Artes/UFPel, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014).



1



2



4



3



5



6



7



8



9



10



11



12

LAVAGEM DAS ESCADARIAS DO NOSSO SENHOR DO BOMFIM (Pranchas 6, 7 e 8)

Coreografia de Igor Pretto e Thiago Amorim. Baseada na festividade realizada em Salvador/BA, desde o século XVIII, o cortejo que leva uma procissão de fiéis até a escadaria da Igreja do Nosso Senhor do Bomfim é representada nesta coreografia. Os bailarinos, vestidos de branco carregando jarros com água de cheiro e flores, realizam a lavagem simbólica das escadarias da igreja. A orixá escolhida para estar a frente do espetáculo - Oxum - ganha destaque nessa reinscrição onde em certo momento dança junto aos fiéis que realizam a lavagem.

Fotos 1, 2 e 3 - Cortejo. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Fotos 4 e 10 - Ensaio com prova de figurino, fiéis e Oxum. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Fotos 5, 6, 7, 8 e 9 - Dança da Oxum. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Fotos 11, 12 e 13 - Lavagem das escadarias e Oxum. Espetáculos Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS (ÁVILA, 2014).

Fotos 14, 15 e 16 - Lavagem das escadarias. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014).



1



2



3



4



5



6



7

8



9



10





11



12



13



14



15



16



IEMANJÁ (Pranchas 9 e 10)

Coreografia de Thiago Amorim, traz a dança do orixá Iemanjá. As movimentações são baseadas nas características da mãe dos orixás conhecida como Rainha das Ondas.

Fotos 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11 e 12 - Iemanjá, rainha das ondas, sereia do mar. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Fotos 5 e 6 - Intensivo de ensaio antes da estréia do Espetáculo Sóis. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Fotos 10 e 13 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)



1



2



3



4



5



6

7



10



11



12



8



9



13





OXALÁ (Pranchas 11 e 12)

Coreografia de Thiago Amorim, traz a dança do orixá Oxalá. Divindade africana associada à Jesus Cristo, tem como cor representativa o branco. Traz em seus passos lentos e corpo curvado toda experiência de um ancião que tem como responsabilidade cuidar da humanidade.

Fotos 1 e 2 - Oxalá, filho de Olorum, senhor da criação. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 3 - Ensaio. Centro de Artes/UFPel. (ÁVILA, 2014)

Fotos 4, 5 e 6 - Detalhe da coreografia em que o orixá vira para o público. (ÁVILA, 2014)

Fotos 7, 8, 9, 10 e 11 - Dança de Oxalá. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 12 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)



1



2



3



4



5



6





7



8



9



10



11



12

AFOXÉ (Pranchas 13 e 14)

Coreografia de Janaína Jorge. Configurado pelos seus aspectos míticos e principalmente religiosos, mantém como característica marcante a presença da africanidade, os elementos coreográficos escolhidos nos remetem a estar na presença de um ritual do candomblé, onde diferentes movimentos inspirados nos gestuais ritualísticos aparecem.

Fotos 1, 4 e 6 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Foto 2 - Ensaio. Centro de Artes/UFPel. (ÁVILA, 2014)

Fotos 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15 e 16 - Orixás e devotos. Espetáculos Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 12 - Orixás e devotos. Espetáculo Sóis Porto das Artes - Centro de Artes/UFPel, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 12 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

CIRANDA (Pranchas 15 e 16)

Coreografia de Igor Pretto, Stefanie Pretto e Thiago Amorim. Assim como as cirandas realizadas na beira da praia pelas mulheres dos pescadores e seus filhos, esta ciranda é uma brincadeira de roda que exalta a alegria e a diversão. Momento de contato com o outro, de olhares e sorrisos.

Fotos 1 e 5 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Fotos 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14 - Cirandando. Espetáculos Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 7 - Detalhe da direção do pé fazendo a roda girar para direita. Espetáculos Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 9 - Ensaio - Centro de Artes/UFPel, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)



1



5



2



6



3



7



4



8



9



12



10



13



11



14

CÔCO - DE - PRAIA (Pranchas 17 e 18)

Coreografia de Janaína Jorge. Manifestação festiva que nasce do trabalho de quebrar côco nas regiões litorâneas do nordeste. Os principais passos lembram este movimento que são realizados nas danças. É o momento da distração, é na festa, onde os homens e mulheres se encontram, paqueram, dançam juntos, namoram.

Fotos 1, 2 e 3 - Detalhe da encenação inicial entre “meninos” e “meninas”. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Fotos 4, 6, 7 e 11- Dançando o Côco-de-praia. Espetáculos Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 5 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB (ÁVILA, 2014)

Foto 8 - Movimento de quebrar o côco com o pé - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Fotos 9 e 10 - Umbigadas - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

1



2



3





4



5



6



7



8



9



10



11

SAMBA DE RODA (Pranchas 19 e 20)

Coreografia de Janaína Jorge. Tradição centenária que permeia ritual, religiosidade e sociabilidade, o samba de roda está presente em diversos momentos no Recôncavo Baiano. Manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, a disposição de seus participantes é em círculo ou formato aproximado, por isso o nome samba *de roda*.

Fotos 1, 6 e 7 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB (ÁVILA, 2014)

Fotos 2, 3, 4 e 8 - Alegria do samba de roda. Espetáculos Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 5 - Ensaio com figurino. Sala do globo AABB (MANZKE, 2011)

Fotos 9 e 10 - Detalhes das bailarinas "girando a renda" - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 11 - Momento em que a roda se desfaz e os bailarinos dançam de frente para o público - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 12 - Detalhe do pé dos bailarinos sambando no miudinho - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014).

Foto 13 - Momento da "pose" - Participação no Espetáculo América Unida - 1º Festival Internacional de Artes Populares de Pelotas/FIFAP - Auditório IFSul, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2013)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

MARACATU (Pranchas 21, 22 e 23)

Coreografia original de Janaína Jorge, remontagem de Stefanie Pretto e Thiago Amorim. Manifestação que é configurada pela homenagem à coroação do Rei Congo, se constitui como uma festa onde celebram o rei e ao mesmo tempo agradecem e cultuam as suas divindades, tanto as do catolicismo popular, como das religiões de matriz afro. Esta reinscrição inspirada no maracatu de baque solto traz para cena a dama do passo, o estandarte, as catirinas e a corte com rei, rainha e um vassalo.

Foto 1 - Dama do Passo e boneca da calunga. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS (ÁVILA, 2014)

Foto 2 - Porta Estandarte levando o estandarte da companhia. Espetáculos Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 3 - Entrada das catirinas. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 4 e 5 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globoAABB (ÁVILA, 2014)

Fotos 6, 9 e 10 - Personagens em cena - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Fotos 7 e 8 - Corte do Maracatu - Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 11 - Ensaio. Sala do globoAABB. (ÁVILA, 2014).

Fotos 12 e 14 - Encenação do cortejo das ruas. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 13 - Cortejo. Espetáculo Sóis Porto das Artes - Centro de Artes/UFPel, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



FREVO (Pranchas 24 e 25)

Coreografia de João Cruz e Thiago Amorim. Uma das principais manifestações do carnaval pernambucano. Com suas sombrinhas e pés frenéticos começam a “frever” pelo palco com pulos, giros, agachamentos e acrobacias.

Fotos 1, 3, 4, 7, 12 e 13 - Frevo no palco. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Fotos 2 e 5 - Ensaio. Centro de Artes/UFPel. (ÁVILA, 2014)

Fotos 6, 8 e 11 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB (ÁVILA, 2014)

Fotos 9 e 10 - Acrobacias no ensaio. Centro de Artes/UFPel. (ÁVILA, 2014)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

AGRADECIMENTO (Pranchas 26 e 27)

Coreografia de Thiago Amorim. Agradecimento coreografado. Todos bailarinos entram no palco com sequências diferentes e agradecem ao público. Em alguns espetáculos teve participação do bailarino-mirim Tito e na estreia homenagem à Janaína Jorge.

Foto 1 - Entrada das primeiras bailarinas. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 2 - Ensaio. Centro de Artes/UFPel. (ÁVILA, 2014)

Fotos 3 e 4 - Participação especial. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS (ÁVILA, 2014)

Foto 5 - Agradecimento Corte do Maracatu. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS (ÁVILA, 2014)

Foto 6 - Ensaio com prova de figurino. Sala do globo AABB. (ÁVILA, 2014)

Foto 7 - Passagem de palco antes do espetáculo Sóis. Fábrica Cultural. (ÁVILA, 2014)

Foto 8 - Agradecimento final. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 9 - Fala final Thiago Amorim. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 10 e 11 - Homenagem à Janaína Jorge. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 12 - Brincadeira no palco. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 13 - Fala de Jaciara Jorge. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)

Foto 14 - Confraternização após estréia. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer - Fábrica Cultural, Pelotas/RS. (ÁVILA, 2014)



1



2



3



4



5



6



7



11



8



12



9



13



10



14

2.2 Não é a miss que dança, é a lavadeira⁵⁴

No ato do dançar, tento de fato passar no movimento e na cena aquilo que aquela Dança vem comunicar. Sou também bailarina de Danças-Afro, e nesta compreendi que na cena eu me colocava numa situação de representação, ou seja, buscando comunicar e trazer para a minha dança não só o movimento pelo movimento, mas colocar algo que está por trás, colocar a intenção, contar através do movimento uma história. Não é fácil, aqui entra a pesquisa, o conhecimento, mas principalmente a verdade e a entrega para aquela Dança.

(Juliana Coelho)

Conheci o samba de roda através da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras. Ao ingressar na companhia, esta foi a primeira manifestação ao qual tive contato, sendo a primeira coreografia que aprendi. E essa experiência não ocorreu apenas comigo. Em sua maioria, os bailarinos que ingressaram na companhia principalmente a partir de 2013, através deste sistema de aulas abertas, também tiveram o samba de roda como o primeiro contato com o repertório da Abambaé, e com raras exceções também foi a coreografia com o qual estrearam na cena.

As inquietações acerca de seus princípios básicos surgem logo no primeiro contato quando é preciso desfazer a ideia de que o samba, independente de seu estilo, é dançado de uma única forma. Ao iniciar o processo de aprendizagem da coreografia, percebe-se que as particularidades deste sambar são completamente diferentes. Mesmo o samba de roda sendo uma das matrizes do samba – que passou a ser símbolo nacional – mais difundido como samba do carnaval, ou samba dos passistas, sua técnica é outra. O primeiro desafio do bailarino é desconstruir este jeito de dançar um samba, pois uma das frases mais ouvidas durante os ensaios, não só quando os bailarinos estão aprendendo, mas depois também enquanto ainda

⁵⁴ Thiago Amorim – ensaio de 31/05/14 chamando a atenção das bailarinas durante a passagem da coreografia samba de roda se referindo ao modo de dançar este tipo de samba.

estão neste processo de se apropriar do movimento, era: *não sambem na ponta dos pés*. A partir daí já é possível perceber que compreender os elementos técnico-expressivos da dança no seu contexto de origem é uma premissa básica para possibilitar uma releitura honesta e comprometida, que, no nosso caso, tem um objetivo final cênico. No meu caso, influenciada pelos diretores da companhia que sempre nos incentivaram a estudar o que estávamos dançando, e não ficar apenas com o conhecimento que era passado por eles, parti para um trabalho de investigação sobre o samba de roda, buscando ler documentos e trabalhos sobre o assunto, bem como assistir a audiovisuais realizados junto aos grupos de sambadores, forma que nesse momento, seria a mais próxima que poderia chegar de visualizar as técnicas utilizadas por eles. Esta aproximação não só facilitou meu processo como bailarina, da apropriação desta manifestação, como gerou um interesse maior, acadêmico, que culmina nesta pesquisa antropológica.

Sempre que uma nova coreografia é passada ao grupo, há um momento de teorização da manifestação que vai ser representada. Em geral, são apresentadas algumas bibliografias que trazem como temas as danças brasileiras que são deixadas à disposição dos bailarinos, enquanto que o diretor discorre sobre a pesquisa realizada antes da montagem da coreografia. O contato maior entre a companhia fora dos ensaios é através de grupo fechado em uma rede social, ali algumas vezes são compartilhados audiovisuais da manifestação em seu contexto de origem para que os bailarinos possam ter uma maior assimilação para empregar na coreografia que a representará no palco.

O que se percebe no caso da pesquisa no Abambaé, é que mesmo com os esforços, principalmente do diretor Thiago, de demonstrar a importância de buscar o conhecimento para além do que é falado nos ensaios, ela é realmente efetivada por poucos integrantes. Em sua maioria, os bailarinos parecem conformados em aprender o básico, durante os ensaios e dançar da forma como é passado. Os motivos para isto podem ser os mais diversos, falta de tempo, interesse, porém alguns bailarinos acreditam que apesar do processo de aprendizado também ser individual, a companhia deve ser responsável também por oferecer este tempo para a pesquisa teórica. Muitos bailarinos possuem outros compromissos e muitas vezes o tempo que dispõe para se dedicar a companhia é o do ensaio, que poderia, segundo eles, por vezes ser destinado a este tipo de atividade.

Alguns bailarinos que participaram como colaboradores deste trabalho, estiveram presentes em um intensivo de ensaios que ocorreu em 2014, quando a bailarina, hoje afastada, Stefanie Pretto (uma das fundadoras da companhia) veio à Pelotas para a remontagem do maracatu⁵⁵. Nesta oportunidade foi destinado todo um fim de semana para as atividades da companhia, sendo que durante um momento foi realizada a conversa sobre o samba de roda, apresentado por mim e por outro bailarino que me auxiliou, já como parte desta pesquisa. Neste dia o samba de roda foi abordado com profundidade, explicado origens, tipos de samba de roda, as especificidades nas maneiras de dançar, característica corporal de cada um dos tipos, as variações, as relações com a música e o espaço, além de ser apresentado diferentes audiovisuais nos quais puderam visualizar e compreender melhor tudo que estava sendo passado. Na época, uma das bailarinas que hoje não está mais na companhia veio me dizer que a intervenção foi muito boa, pois podendo olhar, conversar sobre a manifestação, tirar dúvidas, facilitou o seu processo de apropriação da coreografia.

Hoje, conversando sobre cada processo e as dificuldades que os bailarinos encontram para se apropriarem não somente do samba de roda, mas das diferentes manifestações do repertório, este espaço que foi dado naquela oportunidade, parece estar fazendo falta. *A coisa que eu mais sinto falta, e repito sempre, é essa parte de sentarmos e discutirmos sobre, porque isso pra mim faz uma baita falta. É muita falta. Porque uma coisa é alguém falar e outra coisa é quando você vê vídeo daquela pessoa de lá da 'quimboquinha' fazendo aquilo lá, aí você fala: caraca, é isso!... sabe?* (Jéssica Carvalho). Neste caso o processo, seja da companhia em ofertar, seja do bailarino que também é responsável pelo seu trabalho individual, parece estar falho, pois a “realização de qualquer performance implica um processo permanente de aprendizagem, treinamentos, exercícios práticos e repetitivos” (SILVA, 2012, p. 61). E mais, para pensarmos a dança enquanto texto a ser traduzido, mesmo que o bailarino leve ao palco suas próprias experiências, devemos pensar que no caso específico da dança da Abambaé que procura mostrar as manifestações populares brasileiras, este bailarino deve se munir de todas as estratégias possíveis para absorver o conhecimento e assim somar à sua experiência e performar através do seu corpo.

⁵⁵ Neste caso foi realizada uma remontagem, pois já existia uma coreografia de maracatu feita pela Janaína Jorge. Algumas sequências foram criadas e outras se mantiveram da original.

A explicação do significado dos movimentos é tão importante para sua descrição como para analisar os usos da dança na sociedade, pois é o significado dos movimentos no contexto que deve guiar nossa identificação das unidades significativas (BLACKING, 2013, p.83)

No caso da bailarina Jéssica, a percepção desta importância ficou ainda mais clara quando ela, que é aluna do curso de dança, foi fazer uma pesquisa para uma disciplina e escolheu uma manifestação que a companhia possui no quadro Centro-oeste do espetáculo Amanajé, o Engenho-de-maromba. *Eu descobri que a gente usa a música de um engenho-novo, mas a gente dança o engenho-de-maromba, não que tenha problema, é que a gente acaba descobrindo que pode ser usado, enfim, as características são muito parecidas, de um e do outro. É claro, que hoje eu dançando o engenho é muito melhor, uma apropriação muito maior. Aí eu descobri que eu não posso ser tão alegrezinha quando a gente dança aqui, porque o alegrezinho é o outro engenho, esse é um engenho mais contido.* Esta questão da interpretação na performance cênica destas manifestações que não são do contexto social dos bailarinos também é apontada como uma dificuldade que poderia ser suprida com um aprofundamento maior na pesquisa e nas próprias conversas que são realizadas durante os ensaios das coreografias. A bailarina Carol Portela, que faz parte do último grupo de bailarinos que entrou para companhia na aula aberta de 2015, diz que para eles que entraram depois, quando praticamente todas as coreografias dos dois espetáculos já haviam sido ensinadas, esse tempo para uma base teórica faz muita falta, *por exemplo, tu tá dançando lá e tu acha que tem que rir, aí daqui a pouco falam: ah não é assim. Aí daqui a pouco: ah, tem que sorrir. Aí tu não sabe qual é a coreografia que tu vai sorrir e qual é a que tu não vai sorrir, o que tu vai fazer com o que do corpo, porque a gente já tem uma corporeidade diferente, tem essa dificuldade de não saber como usar.* A questão de chegarem a um momento onde a rotina da companhia já está mais estabilizada, como alguns disseram, foi como chegar *abaixo de mau tempo*, pois tiveram que aprender tudo no olho. Enquanto os outros passavam as coreografias, eles ao fundo da sala tentavam aprender usando estes bailarinos como referência, e só era mais fácil assimilar, quando alguém ia ajuda-los tentando explicar um pouco dos movimentos falando sobre a intenção da manifestação. *Quando foi passado o afoxé, não foi explicado muitas coisas, aí teve outro ensaio que a Íris foi nos ajudar e falou algumas coisas e*

aí já foi melhor pra gente tentar compreender (Carol Portela). Este tipo de prática, que é comum em muitas companhias, no caso da Abambaé, onde os bailarinos precisam entender um pouco mais sobre o contexto da coreografia, aparece como uma dificuldade durante o processo de trabalho de alguns bailarinos. Para Karen Rodrigues, bailarina da companhia desde 2013, isso fica bem claro quando se compara o aprendizado dos dois espetáculos, Amanajé, criado antes de sua entrada e Sóis, criado a partir do final de 2013. *Fazer parte do processo de criação das coreografias, ouvir a conversa dos coreógrafos, estar disponível para as experimentações, ou seja, nós éramos os bailarinos em cena, o coreógrafo pensava, mostrava e junto com ele a gente executava. A coreografia ia se moldando e foi mais fácil acessar o que estava sendo proposto. Claro que depois ainda tem o processo de ‘limpeza’ onde a gente vai trabalhar essa questão de chegar mais perto possível da interpretação e corporeidade dos grupos sociais. Mas aí a gente já está bem mais imersa no contexto.* Quando se trabalha as coreografias já montadas, este processo acaba por ser mais lento, segundo a bailarina.

A troca do ensaiador realizada este ano (2016), foi apontada como uma melhora. A Jaciara Jorge, uma das fundadoras, que estava afastada desde 2013 retorna e inicia um processo de recapitulação passo-a-passo das coreografias do espetáculo Amanajé – do qual fez parte como bailarina – explicando mais especificamente como cada movimento deve ser sentido e interpretado pelo corpo. *Aí vem a Jaci com a leveza né, com um afoxé leve. E a gente fazendo força no afoxé...* (Karen Rodrigues). Carol ainda completa que acredita que estavam executando de maneira incorreta esta manifestação em específico, pois como não havia sido passado detalhadamente para eles que entraram depois *as pessoas que a gente tinha de espelho faziam daquela maneira, então a gente fazia daquela maneira porque achou que era assim e quando foi explicado ficou mais fácil.*

Não é a miss que dança, é a lavadeira... esta frase foi ouvida durante um ensaio da coreografia do samba de roda, para corrigir alguns bailarinos que estavam sambando na ponta dos pés, se sentindo *a globeleza*⁵⁶, como algumas bailarinas gostam de falar. Por outras vezes, esta mesma correção foi feita com *não é a sinhazinha que tá sambando, é a escrava*. Este tipo de comparação, que pode ser vista como preconceituosa, na verdade não é. Ela está diretamente ligada com o

⁵⁶ Globeleza é uma personagem criada pela Rede Globo de Televisão. A mulata Globeleza ilustra as vinhetas da emissora durante a cobertura televisiva do carnaval, onde apresenta um samba de passista.

contexto de origem desta manifestação e por isso passa a ser facilitadora na compreensão da atitude que o bailarino deve ter em cena. *Fundamental é conhecer a dança, o que ela representa e o que está sendo dançado, quando não conheço, ela fica em meu corpo uma mera representação, movimento pelo movimento. E quando digo conhecer, é pesquisar, saber quem dançou, o porquê das movimentações, os significados, criar laços e entendimentos com esta dança* (Juliana Coelho).

O Recôncavo Baiano é um dos principais locais onde encontramos descendentes diretos de escravos que foram durante quase três séculos trazidos da África para o Brasil.

Tamanha predominância negra faz com que o Recôncavo resguarde práticas culturais que são, a um só tempo, uma síntese das experiências das populações africanas no Brasil, e a evidência da enorme criatividade dos seus descendentes (IPHAN, 2006, p.28)

Uma dessas práticas que eram vistas como festa ou forma de divertimento dos negros é o que hoje conhecemos como samba de roda. Mas longe de apenas um divertimento, é uma das formas de cultuar seus santos protetores, tanto os do catolicismo popular, quanto os orixás, por vezes também sincretizados nos santos católicos, e assim mostrar sua religiosidade. Nestas festividades o samba de roda acontece em conclusão aos trabalhos espirituais e rezas. Porém não somente nestes momentos o samba de roda acontece, sendo indispensável em festas pagãs como por exemplo o carnaval, o que acentua o caráter dinâmico desta manifestação de negros permeando entre o sagrado e profano, ou, o céu e a terra.

Em geral, o samba de roda usa como passo principal o samba chamado miudinho, que nada mais é do que “um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão” (IPHAN, 2006, p.53). É a partir dos pés que nasce o movimento do restante do corpo, e assim a dança se desenvolve, com maior destaque da cintura para baixo.

Embora o passo do miudinho seja, em amplitude, pequenino, ele proporciona locomoção cômoda devido à velocidade na qual é executado. Esta locomoção ademais, pode ser feita para qualquer direção sem sair do miudinho: para frente, para os lados ou para trás, de acordo com o desejo da sambadeira (IPHAN, 2006, p.53)

O contato com o chão traz aos sambadores uma sensação de manutenção da raiz trazida por seus ancestrais que o faziam em respeito as suas crenças, nas quais o contato com a terra e a natureza era uma das principais formas de entrega e devoção aos seus orixás protetores. Assim, com um jogo de corpo mais retraído, utilizando principalmente os pés e subindo até a cintura, dando a entender que através do contato com o chão a energia do movimento vai subindo e se manifestando no sambar, porém sem extrapolar para o tronco e braços, se mantendo mais vibrante na parte inferior do corpo, o samba de roda acontece.

Anteriormente, foi mencionado que há variações do samba de roda, como por exemplo, o samba chula e o samba corrido. Fazendo uma breve análise comparativa da coreografia da Abambaé, pode-se perceber que o estilo que mais se aproxima daquele que buscam mostrar na companhia é o samba corrido, devido a postura adotada pelos bailarinos em comparação com a postura das sambadeiras.

Neste tipo, a coluna vertebral de quem está dançando é mais flexível, proporcionando uma maior sinuosidade do movimento corporal, onde os joelhos e cotovelos ficam sem flexionados dando mobilidade no movimento de ir e vir. Ainda neste caso, apesar de os pés continuarem plantados no chão no passo do miudinho, há mais velocidade, amplitude e liberdade: “os pés se separam e podem às vezes sair do paralelismo e formar um ângulo agudo; os calcanhares elevam-se um pouco mais” (IPHAN, 2006, p.54). Além disso, a utilização dos ombros por vezes se faz presente, sendo ambos sacudidos e agitando assim todo o corpo. A cabeça e o olhar também possuem maior liberdade podendo se dirigir para várias direções, diferente do samba chula onde a cabeça se mantém ereta e o foco do olhar está dirigido para o chão, observando o passo.

Lembrando sempre que o objetivo final é o de uma releitura aproximada com a finalidade de espetáculo cênico, é possível encontrar alguns contrastes e semelhanças entre a manifestação e a reinscrição proposta pela companhia. Alguns exemplos são: a roda girar no sentido anti-horário, como semelhança, e o papel do homem e da mulher, como uma possível diferenciação do que é a manifestação e o que fazemos na companhia. Geralmente, quem dança são as mulheres e aos homens cabe o papel de fazer o samba, ou seja, são os músicos. Na Abambaé, ambos são sambadores e os músicos – quando estão presentes, o que não acontece em todas as apresentações – não estão inseridos na roda. Mesmo com esta característica na maioria dos tipos e grupos pesquisados, esta interpretação

não está incorreta, visto que além dos tipos de samba de roda, ainda se encontra variações coreográficas em alguns grupos. É o caso do grupo chamado Samba de Capela, da cidade de Conceição do Almeida (BA), que é formado por homens e mulheres que dançam a coreografia juntos. Neste caso estes homens não são os músicos, ficando estes últimos em local fora do espaço da dança.

Além dos aspectos corporais e coreográficos, pode ser citado como referência da manifestação o cenário e a indumentária. Vale ressaltar que o cenário é completamente diferente do contexto tradicional, visto que é em forma de espetáculo. Em relação aos figurinos, há uma busca por fazer o mais aproximado possível ao encontrado nos grupos de sambadores, como no caso das mulheres: saia de renda como as das baianas tradicionais, blusas por vezes brancas ou batas coloridas, fitas e turbantes nos cabelos e colares de contas representando as cores dos orixás; para os homens, calças brancas e blusas brancas ou coloridas, além da utilização dos colares. Em comum, todos dançam com os pés descalços.

Poderíamos pensar que, por se tratar de um tipo de samba, que é uma dança que alcançou status nacional e internacional, o processo para a apropriação corporal desta manifestação se daria de forma mais tranquila. Porém a maior dificuldade reside justamente, como citado no início deste texto, nesta desconstrução que o bailarino precisa fazer desta maneira de sambar no qual já está acostumado. Isso sem contar aqueles bailarinos que não sabem sambar.

Já foi abordado em outros momentos deste trabalho, a importância que a experiência do bailarino tem para a sua performance. Durante este processo, este é um ponto que não deve ser deixado de lado, principalmente por a Abambaé ter em seu elenco uma diversidade muito grande de bailarinos que vem de outras vertentes da dança, e também bailarinos que não possuem uma trajetória anterior em nenhum estilo, e as facilidades e dificuldades de cada um para se apropriarem de tais corporeidades diferentes das suas, vão ser diretamente influenciadas por esta experiência. A bailarina Íris Neto, que apesar de dançar vários estilos, iniciou pequena, com quatro anos, no ballet e hoje é “do carnaval”, tendo sido Rainha do Carnaval de Pelotas de 2015, e é 1ª Princesa Intermunicipal do Carnaval RS 2015/2016, fala um pouco sobre isso. Para ela foi fundamental ter uma trajetória na dança, para fazer, por exemplo, uma desconstrução do samba de forma mais consciente. *Quando eu entrei pra Abambaé e aí me disseram assim: não se samba na meia ponta, aí foi quando eu usei o que a consciência corporal de saber como*

usar o meu corpo pra me adaptar ao contexto da dança. Através da minha consciência corporal, de anos de dança, eu consegui sambar com toda sola do pé no chão, e de repente, sem as características do samba de passista.

Mas afinal, como se dá este processo que tem sido tão abordado aqui nesta pesquisa? Tudo faz parte do trabalho da companhia, tanto este trabalho coletivo de atuarem todos juntos, de ser apresentada a manifestação, de pesquisa, do aprender junto, quanto o trabalho individual que muitas vezes é o mais importante dentro de todo esse processo, pois a partir do individual é que acaba por se constituir este coletivo. O trabalho corporal mesmo que coordenado pelo ensaiador, coreógrafo ou diretor artístico, só vai fazer sentido e realmente ser concretizado a partir do comprometimento do bailarino. Ele que sabe suas limitações, ele que vai precisar fazer esta assimilação no corpo, e aí cada processo pode se dar de forma diferente. Como pôde ser visto na fala da bailarina Iris, há os momentos de dificuldade e de facilidade. Todos os corpos são individuais, são únicos e, portanto, os processos de apropriações das corporeidades não são lineares e nem se esgotam. O trabalho realizado pelo bailarino, e, portanto, pela companhia, é constante, *a cada ensaio é um enfrentamento do corpo de cada dança para um melhor aprendizado* (Felipi Corrêa), até porque cada apresentação é uma apresentação, que acontece em locais diferentes, em situações diferentes e, pela rotatividade de bailarinos que a companhia possui, nem sempre é o mesmo elenco que estará em cena. A fala da bailarina Beliza, mostra como este processo passa a ser, mesmo que não intencional, um processo orgânico, e resume um pouco do que já vem sido mostrado através deste trabalho: *Início observando as coreografias por vídeo e nos ensaios com os integrantes que já dominam; tento perceber o desenho dos movimentos, tempo da dança, o modo como os corpos se movimentam. A partir daí tento desenvolver cada passo, cada dança como um rascunho e vou limpando passo por passo. Busco trabalhar no corpo os movimentos que tenho mais dificuldade, percebendo seu início, meio e fim. Repito várias vezes cada coreografia, com e sem música para me aperfeiçoar. Também acho importante saber o que cada dança representa buscar um histórico de quem dança, como dança, como cada dança acontece no seu local de origem, acredito que ter essa pesquisa mais teórica é importante para saber o que e porque se dança determinada coreografia daquela forma.*

No caso do samba de roda, as dificuldades apontadas vão desde ter que soltar o quadril para aqueles que não estavam acostumados com essa movimentação no seu corpo, passando pelo sambar mesmo, o contato do pé no chão, este arrastar que segundo a bailarina Karen Rodrigues *pesava um pouco mais em questão de perna mesmo, porque a gente não tá acostumado a dançar com o pé todo no chão, e até hoje tem muita gente que não dança, porque é uma coisa que as vezes passa despercebido*, e vão até o ter que segurar o movimento, fazer um samba no seu corpo com menos gingado, um samba mais contido, sem os braços de passista. *Porque a gente samba e a gente se acha, né, e aí depois você pensa: calma, não é isso aí, diminui isso aqui, vai com calma, devagarzinho. E isso pra mim ainda é um pouco difícil. Mas quando eu descobri que eu podia soltar o quadril, mas claro, com a sola do pé no chão, flexionando o joelho... aí tranquilo, mas a parte de não me achar a globeleza é difícil ainda* (Jéssica Carvalho).

Durante as observações e entrevistas realizadas na companhia, algumas outras dimensões surgiram, como o que mostra a fala a seguir: *Não só essa percepção corporal que adquirir na minha formação como bailarina me facilita. Quando penso na facilidade que tenho para me apropriar de algumas manifestações, como no samba, por exemplo, acredito que a minha etnia entra com peso muito forte. Agora, no dia que eu tiver que dançar uma dança gaúcha, acho que eu vou ter mais dificuldade, de repente eu tenha que me esforçar mais* (Íris Neto). Pude perceber com outro olhar a facilidade que os bailarinos negros, mesmo que sejam gaúchos ou paulistas (que são os casos presentes na companhia), possuem, ao interpretarem as danças ligadas as manifestações afro-brasileiras.

Porém, mesmo com esta facilidade presente, isso não quer dizer que estes bailarinos negros são capazes de absorver rapidamente as corporeidades, por exemplo, dos sambadores, ou que estão mais aptos que os outros bailarinos a performarem estas manifestações. O bailarino João Cruz, natural de São José dos Campos/SP, fala sobre a preparação muscular de seu corpo comparado a de um(a) sambador(a). *O legal da gente observar no povo da própria manifestação, é que, o pessoal mesmo aquele que veio aqui em Pelotas, (ele se refere ao grupo participante do Projeto Sonora SESC que será abordado no próximo capítulo) as 'tiazinha' sambando, tu não vê um esforço. Elas podem dançar 5 minutos ou a noite inteira e não há um caimento no rendimento delas, o corpo ta preparado 'praquilo'. A*

gente não, ao executar o passo miudinho, o samba corrido corretamente por alguns minutos a gente já sente o peso da perna, sente a panturrilha, sente na coxa.

Mas algo que ficou muito evidente durante o trabalho de campo, e principalmente durante as conversas realizadas tanto com os fundadores quanto, e principalmente, com os bailarinos, é que, ao entrar para a companhia, o entendimento das manifestações artísticas do Brasil, contribuem para fortalecer o respeito existente pelas danças e pelo folclore do país. E para muitos ali foi a chance não só de conhecer, mas de despertar o interesse pelo tema, sendo para alguns incorporado em seus trabalhos tanto de pesquisa quanto em suas criações artísticas. *É um aprendizado gratificante, pois a cada dança descobrimos passos que nos intrigam e ao mesmo tempo nos deslocam para a sua região, e claro, que depois que tive mais contato com as danças brasileiras fui a muitas apresentações artísticas e festivais que fizeram ter mais noção e admiração por elas, e me incentivou a continuar pesquisando (Karen Rodrigues).*

Reza quem é de rezar, brinca aquele que é de brincadeira, quem é de paz pode se aproximar que hoje é festa para uma noite inteira⁵⁷... e assim as luzes se apagam, nossos bailarinos deixam o palco e o nosso segundo quadro se encerra.

⁵⁷ Trecho da música “Girando na renda”.

TERCEIRO

QUADRO



Sei, então, que sou brasileiro e não norte-americano, porque gosto de comer feijoada e não hambúrguer; porque sou menos receptivo a coisas de outros países, sobretudo costumes e ideias; porque tenho um agudo sentido de ridículo para roupas, gestos e relações sociais; porque falo português e não inglês; porque, ouvindo música popular, sei distinguir imediatamente um frevo de um samba; porque futebol para mim é um jogo que se pratica com os pés e não com as mãos; porque vou à praia para ver e conversar com os amigos, ver mulheres e tomar sol, jamais para praticar um esporte; porque sei que no carnaval trago à tona minhas fantasias sociais e sexuais; porque sei que não existe um “não” diante de situações formais e que todas admitem um “jeitinho” pela relação pessoa e pela amizade; porque entendo que ficar malandramente “em cima do muro” é algo honesto, necessário e prático no caso do meu sistema; porque acredito em santos católicos e também nos orixás africanos; porque sei que existe destino e, no entanto, tenho fé no estudo, na instrução e no futuro do Brasil; porque sou leal a meus amigos e nada posso negar a minha família; porque, finalmente, sei que tenho relações pessoais que não me deixam caminhar sozinho neste mundo, como fazem os meus amigos americanos, que sempre se veem e existem como indivíduos!

(Roberto DaMatta – O que faz o Brasil, Brasil?)

ANTROPOFAGÉ – (OU) O QUE FAZ ABAMBAÉ, ABAMBAÉ?

Depois de quase um ano tendo o Samba de Roda como objeto de pesquisa de fato, e não só mais como uma pesquisa para conhecimento para o palco, tive a oportunidade de estar em frente a um grupo tradicional da manifestação.

O projeto Sonora SESC, na linha Tambores e Bataques, que ocorreu em 2014, fez o circuito nacional com quatro grupos de diferentes localidades. Dentre eles apenas um grupo era de músicos profissionais, que pesquisaram e fizeram um projeto para participar do Sonora, os três restantes eram grupos tradicionais de suas manifestações populares. Coincidentemente o grupo distinto era o do Rio Grande do Sul, o Alabê Ôní, com músicos de diversas cidades, incluindo Pelotas representada por Kako Xavier. Começo falando sobre o projeto e sobre eles porque foi através da vinda deles a Pelotas, no Sonora SESC, que conheci o projeto e vi que nos meses seguintes teríamos outras apresentações e, dentre elas, em outubro, o grupo Raízes do Samba de Tocos, representando o samba de roda do Recôncavo Baiano. Tamanha foi minha euforia e ansiedade, que marquei a data dois meses antes para não perder. Até porque uma mestrandia que possui como pesquisa o samba de roda, que estava brigando por uma chance de ir até seu campo realizar a pesquisa não poderia nunca perder essa oportunidade que caiu no colo. Pensei em sorte, em destino, em estar no lugar certo na hora certa, ou estar pesquisando o certo na hora certa, vai saber.

O samba de roda do Recôncavo Baiano é uma manifestação popular que possui raízes negras, possivelmente desde as senzalas, passando pelos quilombos e resistindo até os dias atuais. Após 2004, quando tombado como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN, e em 2005 como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO, tem ganho notoriedade e sua difusão é realizada com mais intensidade. Manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, a disposição de seus participantes é em círculo ou formato aproximado, por isso o nome samba *de roda*. Os instrumentos musicais característicos são os tambores, pandeiro, a voz e em determinadas ambientes também a viola, chamada machete.

Além disso, seus participantes acompanham com o coro e a cadência de palmas. Seu caráter é inclusivo e mesmo que alguém esteja ali pela primeira vez pode participar com canto, com palmas e até mesmo se houver oportunidade entrando na roda e dançando. O samba de roda não necessita período ou lugar exclusivo para acontecer. Está nas ruas, becos e em inúmeras outras ocasiões. Porém, em algumas festividades ele é indispensável como as festas tradicionais religiosas, principalmente Cosme e Damião, que na Bahia, inclui tanto o catolicismo quanto as afro-brasileiras, além de ternos de reis, bumba-meu-boi e também no carnaval.

Minha maior curiosidade foi como seria quando eu confrontasse aquilo que aprendi com o que eu ia encontrar quando tivesse a oportunidade de assistir a um samba de roda. De que maneira eu ia me surpreender, ou até mesmo me decepcionar, procurando por algo que talvez não exista mais ou que não seja o que eu esperava. Estar no contexto tradicional para pesquisar é o ideal, sempre, mas pensando que talvez eu não tivesse a oportunidade de estar no contexto de um grupo tradicional de samba de roda, tentei ao máximo aproveitar a vinda de um grupo tradicional até mim.

O samba de roda não é uma manifestação de palco, organizada para estar em cena, ela está presente como citado acima em algumas festividades religiosas, mas também é uma forma de diversão, de confraternizar após um longo dia de trabalho, um aniversário, um casamento e entre outras. Porém, meu trabalho começou ao questionar como se dá a interpretação que um grupo de danças brasileiras faz desta manifestação para leva-la até a cena. O contexto tradicional me auxiliaria muito, mas ver a manifestação realizada por um grupo tradicional adaptada para a cena, é muito interessante. E curiosamente, foi assim que eles chegaram até mim. Com tudo se encaixando para um trabalho satisfatório, assim se deu minha observação do Samba Raízes de Toco, grupo de samba de roda, da cidade de Antônio Cardoso, interior da Bahia, formado por camponeses que vivem na região da antiga fazenda de Tocos. Sua atividade principal é a agricultura, em especial de fumo, milho e feijão.

No dia 04 de outubro, saí de casa por volta das 19h, pois queria chegar cedo para poder conversar com o grupo antes da apresentação marcada para as 20h. Já acertada com o coordenador do SESC Pelotas e com carta branca para isso, cheguei

em torno das 19h30 na Bibliotheca Pública Pelotense, local onde ocorreria a apresentação. Quando cheguei as portas ainda estavam fechadas, e fui conversar com os responsáveis pelo evento, porém, o grupo havia se atrasado e estavam chegando por ali naquele momento, e ainda teriam que passar som e organizarem-se. Infelizmente não consegui fazer este contato prévio tendo que, assim como todas as outras pessoas que esperavam para assistir, aguardar até que as portas se abrissem.

Para chegar ao Salão Nobre da Bibliotheca, é preciso subir dois lances de escada. Ao subir os degraus de mármore para chegar ao conhecido salão onde estão expostas fotos antigas, bustos de bronze, e suspensos os grandes e pomposos lustres que nos remetem a época quando os casarões da cidade incluindo a Bibliotheca foram construídos - ainda com a mão de obra escrava -, fomos surpreendidos (eu e o público que pode apreciar toda a noite com olhos, ouvidos e sentidos aguçados para qualquer coisa a volta) pelos tambores e pandeiros aquecendo em um canto no chão do salão. Sabe-se que é costume afinar tambores colocando-os perto do fogo. Entretanto, dentro da biblioteca, o recurso foi aproximá-los das luzes que compunham o cenário. Um tanto engraçado, mas que dizia muita coisa para mim. Tudo estava me remetendo ao contexto de cena contrastando em como seria se fosse no contexto nativo. Só esta cena já me causou um impacto interessante ao chegar ali e pude ver na reação de muitas pessoas que chegavam que causou algo nelas também. Alguns músicos percussionistas que conheço pararam para conversar tanto sobre a cena quanto dos instrumentos em si. Outros, curiosos apenas com o que estava acontecendo. Eu, num misto de ansiedade e já comoção por estar ali (não sei até que ponto isso foi bom ou ruim, mas com certeza eu estava bastante afetada pelo meu objeto).



Figura 6. Tambores e pandeiros sendo aquecidos - (MANZKE, 2014)

As cadeiras, em torno de umas 100, estavam todas dispostas em fileiras com um corredor no meio viradas para o lado esquerdo de quem entra no salão, ali naquele canto, um palco improvisado aguardava o grupo com apenas duas cadeiras e mais nada. Além disso podíamos ver os dois pianos do salão, um na parede logo atrás destas cadeiras, outro a esquerda literalmente no canto (foi utilizado para colocar as águas oferecidas para o grupo), e também dois banners na parede que faziam alusão ao SESC e ao projeto.

O grupo entrou, na passada pegaram os tambores e pandeiros que estavam no chão, o primeiro integrante já vinha com sua viola embaixo do braço. Posicionaram-se e deram um boa noite cantado ao público. Durante toda a apresentação, foram feitas falas que davam explicações sobre a manifestação, de onde vem, como é feita hoje, onde está mais presente, entre outras. Um verdadeiro “concerto comentado” se esse fosse realmente o objetivo deles. Mas não era, em suas primeiras falas eles já fizeram questão de deixar claro que eles não eram músicos, nem dançarinos, nem muito menos artistas, apesar de estarem naquela situação de palco – público, eram apenas representantes da sua cultura, que estavam viajando pelo Brasil, por diversos estados, diversas cidades, somente para mostrar o que para eles é natural se fazer.

Formado por Mestre Satu, Roque da Viola, Afonso das Virgens, Antônio Luiz, Manoel Conceição, Saturnino Dias, Dona Antônia, Dona Edilma e Dona Maria de Lurdes, traziam como instrumentos: 1 viola, 2 tambores de Oca de Pau, 3 pandeiros e 1 triângulo. As mulheres, sambadeiras, também tocam, neste caso uma pandeiro e a outra triângulo. O tambor de Oca de Pau é feito com tronco de murici que conforme explicado pelo Mestre Satu, eles pegam um pedaço do tronco, colocam fogo, vão descavando, colocam fogo novamente, e vão realizando um processo que acaba por deixar ele oco. Esse processo, segundo ele, vem desde a época dos escravos, assim como a pele utilizada dos animais que os senhores matavam para comer, estes escravos secavam a pele, esticavam e usavam em seus tambores.

Desta origem negra/escrava, vem a importância do tambor. Dito pelo Roque da Viola, ele é a ligação com o sagrado, é como eles chegam ao sagrado, fazem suas rezas, agradecimentos, mas que também se divertem, é o que traz o alívio para o povo. E hoje eles mantem isso, nas suas festividades religiosas, nas rodas de samba de roda após um dia de trabalho.

Assim como a construção destes instrumentos, também é feito o canto, a partir de histórias de vida, de acontecimentos reais, muitas vezes engraçados e também pelos rituais religiosos. Conforme dito mais acima, umas das festas onde o Samba de Roda está muito presente é Cosme e Damião. E foi exatamente isso que foi trazido para apresentar o samba de roda neste contexto religioso. Explicaram como acontece a festa, com a reza para Cosme e Damião, logo em seguida vem a Novena, o canto do reisado e após a celebração com o samba de roda. Segundo Roque da Viola, no início pode se ver quem é católico, quem é do candomblé, mas na hora do samba de roda já não se sabe quem é o que, todos dançam e festejam juntos.

Além disso o grupo mostrou e explicou um pouco sobre os tipos de samba de roda, as diferenças que trazem principalmente na maneira de cantar, se tem coro, se é responsório, quando se dança quando não se dança (que serão abordados mais adiante neste capítulo). Foram apresentados samba côco, samba corrido e samba chula.

Em todo momento, principalmente nas falas dos integrantes mostrando a sua simplicidade e ao mesmo tempo conhecimento, o público respondia com aplausos, mostrando o seu respeito e admiração pelo que estavam vendo.

O sambar o samba de roda é como eu já tinha visto por vídeos, muito peculiar e diferente do que entendemos por sambar. É um bater o pé no chão de uma forma tão diferente que ao tentar executar chega a doer as pernas. Elas *corriam*⁵⁸ a roda, faziam reverência ao sagrado tambor, e corriam pelos músicos, assim como eu tinha lido sobre e aprendido de como ocorre a dança no samba de roda. Poucas vezes estiveram juntas na roda, geralmente ao sair uma entrava a outra.

Mais para o final da apresentação que foi de quase 2 horas, uma das sambadeiras falou sobre o caráter inclusivo do samba de roda, e o público foi convidado a levantar e sambar com eles. Foi um momento de integração muito interessante. Muita gente levantou, incluindo a mim, crianças que estavam presentes, senhoras, homens, mulheres, sem muita restrição, foram participar. Pessoas que não se conheciam sorriam umas para as outras, dançavam juntas, se davam as mãos. E as duas sambadeiras entre todos, em sua maneira de correr a roda fizeram com que a gente se divertisse muito.

Ao final do espetáculo, porque pode-se dizer que foi um espetáculo onde aprendemos muito, o público aplaudiu de pé. Muita gente foi falar com eles, que se prontificaram a atender todas as pessoas para fotos, conversar, ou apenas receber um parabéns. Neste momento pudemos ver os CD's do grupo que estavam a venda, , que eles já haviam anunciado durante a apresentação. Quando as coisas estavam mais calmas, pude conversar com eles e fazer contato para uma posterior visita, na qual já me fizeram sentir bem-vinda. O mais interessante para mim foi, quando ao pedir o contato deles, Roque da Viola me disse apenas: *chegando lá só perguntar pelo Roque da Viola que eles te mostram o caminho*. Outro fato interessante que acho que cabe aqui ocorreu entre um percussionista que no final foi falar com os tamboreiros e perguntou como tocava. Ele se apresentou como músico percussionista e pediu que ele ensinasse a tocar o samba de roda e o rapaz disse a ele: *mas quem tem que me*

⁵⁸ Correr a roda é a maneira como os sambadores definem o ato de dançar o samba de roda. A sambadeira entra na roda e realizando o passo miudinho percorrem toda a roda.

ensinar é você, eu não sou músico. Então eles sentaram pegaram o tambor e o músico disse: *então só toca aí que eu te acompanho.* E os dois ficaram um tempo ali, juntos tocando. Foi possível observar as diferentes reações dos dois. Enquanto o músico estava ali encantado, tentando absorver um pouco do conhecimento do tamboreiro, ele estava mesmo que tocando naturalmente, um pouco envergonhado por estar naquela posição. O que ficou evidenciado na fala dele quando tenta deixar claro que ele não é músico e que não poderia ensinar.

Alguns bailarinos da Abambaé estavam presentes neste dia, levantaram e dançaram ao final com as sambadeiras, agregando um pouco mais de conhecimento para a hora de sua performance cênica.



Figura 7. Samba de Tocos e Abambaé - (MANZKE, 2014)

3.1 Tupi, or not tupi that is the question⁵⁹

No primeiro capítulo desta dissertação, foi feita uma breve discussão sobre a identidade nacional constituída através da heterogeneidade cultural presente no país. Através, principalmente, da abordagem das culturas populares, dando ênfase as manifestações populares encontradas em diferentes regiões do país é que este sentimento de uma cultura brasileira, é consolidado. Os patrimônios culturais

⁵⁹ Parte do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade que foi publicado na Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928 (TELES, 1976).

legitimados pelo Estado ganham a outorga de símbolos nacionais, que passam a representar toda uma extensão territorial, mesmo que ela não esteja presente em todas as regiões deste território. A manutenção destas tradições patrimonializadas passa a ser assunto institucional, onde a difusão e divulgação destas práticas ganham espaço, muitas inclusive sendo neste “cadastro” engessadas dentro de dossiês que trazem detalhadamente as formas como surgem, sobrevivem e são executadas. E muitas vezes o próprio grupo social da qual ela faz parte acaba tendo que se adequar ao que foi posto neste dossiê para que possa ser parte dessa difusão. Envolvidos por esta indústria cultural que passa a ser evidenciada, precisam muitas vezes para ter vez e voz modificar suas formas culturais em apresentações medidas por um relógio, suprimindo a manifestação que estão representando por buscarem passar uma única informação: ei, nós estamos aqui, nós produzimos cultura, e nós não queremos que ela desapareça. Mas o que é preciso pensar é: será que esse povo precisa desta indústria que passa a ser de consumo cultural para preservar suas produções culturais? O que presenciamos na apresentação acima descrita é o verdadeiro samba de roda do Recôncavo Baiano? Aquele institucionalizado pelo Dossiê do Iphan? Será que ao ler este dossiê eu passo a conhecer o samba de roda? Se sim, ao ir assistir a este grupo eu deveria acreditar que estaria apenas presenciando algo que já tinha lido. Mas não, e muito pelo contrário. Estes instrumentos e projetos criados para salvaguardar as manifestações estão aqui justamente para nos provocar, para auxiliar estes grupos sociais para que suas produções culturais não caiam no esquecimento nas próximas gerações. Para mostrar que todos estes agrupamentos são o que constitui a variada cultura brasileira, cabe a nós pesquisadores, e público em geral ir buscar conhecer mais sobre eles, e assim contribuir para que estas manifestações continuem vivas. O que pôde se ver assistindo a este grupo Samba Raízes de Tocos, é que além de eles terem muito mais a mostrar, diferente do que está escrito no dossiê, em uma apresentação de 2h – que foi a que fez parte do SESC Sonora – podem apenas nos instigar a conhecer um samba de roda em seu contexto, mas nunca nos mostrar exatamente o que é a manifestação que por vezes dura uma noite inteira.

Durham, abordando a dinâmica cultural existente no país, faz uma crítica a respeito disso quando fala que esta “é uma concepção na qual a cultura aparece como um *produto* e se abandona a explicação do modo pelo qual é *produzida*, perdendo-se assim toda a possibilidade de uma análise frutífera da dinâmica

cultural” (2004, p. 230, grifos do autor). A própria expressão já mostra: dinâmica cultural, e se a cultura não é algo estático, é móvel, é ressignificada constantemente inclusive pelos próprios grupos sociais que as produzem, como podemos tentar organizar padrões, formas e gêneros, entre outros, de manifestações populares?

A cultura constitui, portanto, um processo pelo qual os homens orientam e dão significado às suas ações através de uma manipulação simbólica que é atributo fundamental de toda prática humana. (...) Toda a análise de fenômenos culturais é necessariamente análise da dinâmica cultural, isto é, do processo permanente de reorganização das representações na prática social, representações estas que são simultaneamente condição e produto desta prática (Idem, p. 231).

E é aqui que a temática dessa dissertação aparece, esta dinâmica cultural possibilita que as companhias de danças, hoje, como é o caso da Abambaé, se legitime enquanto companhias de danças brasileiras, ao buscar nas manifestações populares, referências para suas criações e assim em um novo contexto, auxiliar nesta difusão. É importante ressaltar aqui que para este tipo de trabalho, deve-se deixar explícito que o objetivo final não é apresentar uma manifestação tradicional, e sim um trabalho artístico e estético que traz como fundo estas manifestações, e que neste caso “sofrem necessariamente uma seleção, reordenação, e mesmo transformação de significado que podem implicar, inclusive, um enriquecimento, pela atribuição de novos conteúdos ao material simbólico” (Durham, 2004, p. 234), neste caso a inclusão da estética do coreógrafo que vai estar repleta de sua visão de mundo, arte e da própria cultura na qual está inserido. “Ao lado, portanto, da produção cultural, há um processo amplo de reelaboração de significados em que volta a heterogeneidade produzida pelo próprio funcionamento da estrutura social” (Idem, p. 234).

É exatamente neste ponto que encontramos a diferenciação entre a produção artística e cultural dos grupos sociais e a produção artística e cultural de uma companhia. Os objetivos são completamente diferentes, as origens destas produções são distintas e as fontes as mais variadas. Como pôde ser visto na fala dos próprios sambadores durante sua apresentação “*nós não somos artistas, não somos músicos, não somos dançarinos*”, esta diferenciação eles buscam deixar claro desde o início de sua apresentação. Assim como ao subir em um palco está claro para o público que uma companhia é composta por artistas, por bailarinos, e que neste contexto o que será apresentado ali será um espetáculo de dança e não

um ritual, um jogo ou uma dança tradicional. Não que a representação não seja de um ritual, jogo ou dança, mas tem-se subentendido que não é a original, “são artistas que estão reinterpretando danças tradicionais, com ‘sensibilidades modernas’” (DESMOND, 2013, p. 114). Assim, alimentada pela investigação das manifestações populares está a estética do artista, no caso do samba de roda da Abambaé que foi coreografado pela Janaína, está a sua estética, que está diretamente ligada à sua experiência.

O que chamo [...] de experiência é essa variedade de aspectos que o ser humano em sua vida disponibiliza para se relacionar com a sua realidade. Nessa variedade se situa o estético, que não flutua como um halo sem centro, e nem tampouco como reflexo de uma infraestrutura, mas sim como a representação, não necessariamente imediata e referencial, da realidade (OLIVEIRA, 2012, p. 214).

Neste ponto retomamos a ideia inicial de “invenção e criatividade” de Wagner (2012), quando aborda as subjetividades do campo, e neste caso aplicada as pesquisas realizadas pelo artista, onde a análise final é um processo criativo resultado das suas concepções culturais em contato com outras concepções, ou seja, o aprendizado de outra cultura, de uma manifestação artística realizada em outro contexto que não o seu. Quando se trata do fazer artístico, o objetivo final e os interesses estéticos sempre estarão presentes nesta composição. Conforme Thiago Amorim, em uma entrevista à revista *Gente que Dança*,

[...] se for um grupo tradicional, étnico ou de folclore tradicional, ele vai normalmente ser fruto do que aprendeu geracionalmente. Se for um processo de apropriação mais contemporânea, vai depender de uma pesquisa mais aprofundada dos elementos que compõem a poética daquela proposta que vai se desdobrar num processo de composição que respeite as características essenciais daquela manifestação, de modo a não descaracterizá-la (2012, p. 27).

A ideia de mostrar o Brasil através da dança pela Abambaé, de enaltecer este sentimento de pertença a esta cultura brasileira, de apresentar através dos corpos, esta brasilidade, acaba por criar uma nova versão deste Brasil. “Assim, a invenção das culturas, e da cultura em geral, muitas vezes começa com a invenção de uma cultura em particular, e esta, por força do processo de invenção, ao mesmo tempo é e não é a própria cultura do inventor” (WAGNER, 2012, p. 54). Esta citação acaba por se encaixar perfeitamente no trabalho realizado pela companhia, como dito por vários dos colaboradores desta pesquisa, é a maneira da companhia de ver e de ser o Brasil.

O que fica evidente ao analisar mais detalhadamente o trabalho realizado pela companhia, é que há uma tentativa de dar evidência a produção cultural nacional, buscar beber da fonte das manifestações locais, a valorização da cultura indígena, afro-brasileira, sertaneja, cheias desta brasilidade. Por isso o subtítulo deste capítulo parafraseando parte importante, e que talvez resuma todo o Manifesto Antropofágico de Oswald Andrade “Tupi, or not tupi, that is the question”, ou seja, ser nós mesmos ou não ser nós mesmos, esta é a questão. Neste caso, sermos brasileiros, culturalmente, essencialmente, aí se resume o objetivo da companhia, com a escolha de fazer transparecer este ser brasileiro através da dança.

3.2 A alegria é a prova dos nove⁶⁰

Mas afinal, o que faz a abambaé, Abambaé? E onde se encaixa o Samba de Roda neste ser Abambaé?

Depois de realizada esta pesquisa, ainda em produção textual, organizando as falas dos colaboradores, percebi que em muitas delas, em algum momento, era falado sobre o que significava para eles fazer parte da companhia, ou “ser abambaense”. Maior foi minha surpresa ao ser chamada, pois ainda estava afastada da companhia, para a gravação de um documentário que está sendo feito pela passagem dos 10 anos da companhia. Ao sentar na cadeira todos bailarinos precisavam responder apenas uma pergunta, sem tempo para pensar: “O que é ser Abambaé?” Após sair dali alguns bailarinos me perguntaram o que era para falar, mas conforme o diretor havia solicitado eu não podia dizer. Ao me perguntarem se saberiam falar eu disse que sim, pois eles já haviam respondido para mim esta mesma pergunta durante as nossas conversas.

Coletividade. Acredito estar num misto de sensações: sendo trabalhoso, porém satisfatório; recheado de dedicação e carinho, com o peso de "representar" algumas das brasilidades. É estar disponível para movimentar o meu Brasil e alguns Brasis desconhecidos e distantes, trazendo à tona responsabilidade. Despertou meu

⁶⁰ Trecho do Manifesto Antropofágico de Oswald Andrade (Idem nota 52)

interesse no folclore, na cultura popular, me ocasionando admiração (Jéssica Carvalho).

É uma coisa muito grande, é uma proporção, que não tem muito como falar, assim, o que é a Abambaé hoje. Não é qualquer companhia que tem 10 anos, ainda mais nessa linha do folclore, e ainda mais dançando o Brasil, e não só dançando o estado onde ela reside. Então eu entendo que a Abambaé, pra mim, é a minha casa agora, é a minha casa desde quando cheguei aqui e eu to bem satisfeito de estar na companhia, de representar a companhia... a cada apresentação é uma apresentação ímpar, é uma apresentação única, desde a mais simples até a mais elaborada. Pra mim é gratificante ser abambaense, dançando, nesse momento da minha vida onde eu to produzindo demais, assim, e to me identificando cada vez mais comigo mesmo e com as coisas que estão acontecendo (João Cruz).

Além desta parte da sociabilidade, da amizade, que é a qual eu fui recepcionada, e com a qual eu, Íris, pessoa, me identifiquei, pelo meu modo de ser, que é espontâneo, que é engraçado... tem essa parte da dança, da cultura... tem essa parte da sociabilidade, que tem a ver com o meu modo de ser e com o meu modo de ver a dança, que é uma parte da arte que te complementa, que te constrói culturalmente porque eu aprendo e aprendi muito com a companhia. Que é a parte de valorizar a história da dança pra tu poder entender o que tu ta dançando, que é a parte de tu saber o que é o siria⁶¹ pra tu poder dançar, o que que é o lundu⁶² pra tu poder dançar, o engenho⁶³ pra poder dançar, o afoxé⁶⁴, né, que é pra poder dançar. Dançar, interpretar e estar ali o mais fiel possível, pra a partir da tua interpretação passar aquilo que a dança se propõe. Coisas que eu nunca tive experiência e que na Abambaé eu tive, eu tenho (Íris Neto).

Pode ser visto na fala dos bailarinos, que a partir de um trabalho artístico para o qual foi criada a companhia, se constrói um local, não só físico, mas moral. Onde aqueles que fazem parte além de estarem para desenvolver a sua dança, acabam

⁶¹ “Dança executada na região de Cametá, no Pará, onde se conta a história de uma enorme aparição de siris nas praias da cidade (...) A maior característica da dança são os passos, que simulam a pesca ou a colheita dos siris no chão” (CÔRTEZ, 2000, p. 57).

⁶² “A mais sensual dança brasileira, originária dos escravos angolanos, chegou em alguns lugares a ser proibida. Nela, homens e mulheres, em movimentos frenéticos de quadris, sob som de batuques, simulam um ritual de amor” (CÔRTEZ, 2000, p. 32).

⁶³ “Dança presente em todo o Centro-Oeste, especialmente na região denominada Bolsão/MS (...) Os passos dessa dança são representativos dos movimentos feitos por um moinho de cana” (CÔRTEZ, 2000, p. 117).

⁶⁴ De origem ioruba, pode ser traduzido como a “fala que faz” e é um símbolo da cultura africana expressada em manifestações que tem profunda vinculação com as manifestações religiosas dos terreiros de candomblé (<http://www.afreaka.com.br/notas/afoxe-a-fala-que-faz/> acessado em 19 de julho de 2016).

pela proposta da companhia, adquirindo maiores conhecimentos culturalmente, muitos partindo para outras áreas de investigação do folclore para enriquecerem estes conhecimentos. O bailarino passa a se sentir responsável pelo trabalho ali desenvolvido, e as relações ali criadas perpassam da questão profissional, sendo muitas vezes o refúgio para *um lugar que me faz bem*, sendo utilizada a expressão, estar em casa, como usada até mesmo por mim no início desta dissertação e que agora se repete na fala do João Cruz. Este sentimento que conforme DaMatta (1986), é algo peculiar aos brasileiros, mais uma vez reflete esse antropofagismo involuntário presente na constituição deste Brasil abambaense.

[...]quando falamos de “casa”, não estamos nos referindo simplesmente a um local onde dormimos, comemos ou que usamos para estar abrigados do vento, do frio ou da chuva. Mas – isto sim – estamos nos referindo a um espaço profundamente totalizado numa forte moral. Uma dimensão da vida social permeada de valores e de realidades múltiplas. Coisas que vêm do passado e objetos que estão presente, pessoas que estão saindo deste mundo e pessoas que a ele estão chegando, gente que está relacionada ao lar desde muito tempo e gente que se conhece de agora. Não se trata de um lugar físico, mas de um lugar moral (p.24-25).

Esta citação do autor, aliada ao que já foi refletido desde o que tange ao grupo, ao que foi abordado pelos fundadores e bailarinos, mostra a dimensão que a companhia tomou nestes dez anos de existência. É uma década de trabalho em prol da arte, da cultura, da dança e do folclore, onde muitos bailarinos já estiveram e já se afastaram, outros continuam, muitos chegaram há pouco e outros tantos ainda se unirão, assim como outros tantos ainda se afastarão. E mesmo com toda essa mobilidade, o cerne da companhia se mantém, desde a intenção inicial, ganhando força a cada novo integrante que passa e deixa um pouco da sua experiência agregando ainda mais valor ao trabalho da Abambaé. *Trabalhar com a Dança e especificamente Danças Brasileiras, danças que representam o nosso povo e suas manifestações, hoje tem, com certeza, um diferencial pra mim, pro meu corpo e para as construções simbólicas e os significados que fui criando e relacionando* (Juliana Coelho).

Agora, volto a perguntar: e o samba de roda? O samba de roda, depois de sua criação e primeiras apresentações, ganha uma representatividade dentro da companhia, que acaba por personificar este Brasil abambaense. Se pensarmos na manifestação enquanto integradora, festiva, consagração, homenagem ao sagrado e entre outras tantas características do samba de roda, mesmo sem que fosse a intenção, a cada convite recebido pela companhia, uma das manifestações que não

pode ficar de fora é o samba de roda, sendo ele muitas vezes a única coreografia que é apresentada em algumas ocasiões. Mais de um vez, como foi escrito no capítulo anterior, ela esteve na rua, no meio do povo, às vezes até de forma espontânea, ou seja, “pessoal do Abambaé tá aí, dancem um samba de roda”, ou vindo dos próprios integrantes “vamos dançar o samba de roda?” *Em todos ensaios que se chegava e Ah! Vai ser com samba de roda... Ah! Vamos finalizar o ensaio com o samba de roda. Aquilo era muito bom. Eu sentia uma energia, passava o cansaço, e ao mesmo tempo em que tinha alguma coisa de alegria. Lá em 2013 a gente dançava muito samba de roda e ele no meu corpo me satisfazia, em questão de gostar, de estar gostando de dançar aquela dança. Envolvia todo um contexto de uma alegria de estar ali, de ter entrado pro grupo e ser uma coreografia muito legal* (Karen Rodrigues).

O samba de roda na maioria das vezes foi a coreografia com a qual os bailarinos estrearam. De todos os colaboradores desta pesquisa, apenas dois não haviam dançado o samba de roda no palco da primeira vez que estiveram com a companhia. E um deles ainda não esteve com o samba de roda em cena, apesar de ter aprendido a coreografia nos primeiros dias de ensaio. Mas esta presença constante da coreografia como um ritual de chegada e até pode-se dizer de passagem dos bailarinos está bastante evidente. No caso do bailarino que ainda não dançou em cena a coreografia, o que ele diz sentir é que falta alguma coisa, por ser justamente o samba de roda, e brinca *na verdade o samba de roda é a única coreografia do Abambaé que eu sempre quis dançar, me apresentar. E até hoje não. la dançar, em Nova Petrópolis, mas aí não deu. E o samba de roda mexe comigo, porque dentro da Abambaé, pra mim assim, parece, tirando o calango, o samba de roda é o que eu mais liberto o corpo assim, sabe?! E quando eu não to dançando na roda, de quem vai se apresentar, a rodinha oficial, lá, os titulares, (risos) eu to lá na rua dançando* (Felipi Corrêa).

E não é só entre os bailarinos que isso aparece. Uma das questões que deve ser levada em consideração na criação de um trabalho artístico, é o fim para o qual está sendo criado. Como já descrito inúmeras vezes neste texto, o contexto final da companhia é o cênico, e para isso implica na existência de um outro elemento essencial: o público.

Pensar na performance do ponto de vista da criação artística nos oportuniza inúmeras possibilidades de elaboração da cena, principalmente se

focalizarmos duas características fundamentais desta linguagem: a liberdade de expressão e a interação na relação intérprete-público (GOMES, 2015, p. 30).

A bailarina Carol Portela, que entrou na companhia na última aula aberta, em 2015, apresenta um relato, enquanto público, que traz esta representação do samba de roda e toda sua alegria, quando conta que conheceu a Abambaé através de uma apresentação improvisada em frente ao prédio do curso de Dança Licenciatura da UFPEL, em comemoração do Dia Internacional da Dança (29/04/2015), onde os bailarinos da companhia presentes no local fizeram uma roda no meio da rua e dançaram o samba de roda com o público ao redor que foi se juntando a eles e dançando junto. *Foi no dia internacional da dança que foi nos apresentado o samba de roda, a gente tava na frente da faculdade aí o Thiago disse: 'ai vamos fazer o samba de roda'. Aí tava uns do Abambaé, aí os da Abambaé fizeram uma roda e quem não era ficava na volta. Eu achei o máximo, porque eu adorei aquilo ali, e era todo mundo: Ah! O samba de roda!! E eu não conhecia, eu não tinha visto ainda o Abambaé dançando. E eu achei muito legal, e achei legal porque? Porque não era assim: Ah todo mundo tem que fazer igual, entendeu? Cada um tava fazendo de um jeito, aí na hora da pose... eu adorava chegar na hora da pose pra eu fazer uma pose, entendeu?*

Este foi um dos motivos que levou os bailarinos Carol Portela, Renan Brião e Beliza Gonzales a participarem da aula aberta, pois depois deste dia, conheceram um pouco da companhia e tiveram o interesse em fazer parte. Neste caso, pode-se dizer que estes três bailarinos não só aprenderam por primeiro o samba de roda e depois estrearam com ele, na verdade, antes de entrar para a companhia eles já haviam dançado.

No capítulo anterior, foi descrito duas situações muito peculiares na qual o samba de roda foi importante tanto para a companhia como para o público que ela acessou. A passagem pela aduana na ida ao Chile em 2009 e a participação como coreografia América Unida no Encuentro Internacional de Danzas Tradicionales no Uruguay, em 2010. Se pararmos para pensar na dimensão política destes dois casos, poderemos ver que como propõe Blacking (2013), a dança é uma “instituição social” e que “a invocação de seus símbolos pode comunicar e gerar certos tipos de experiências que não podem ser vivenciadas de nenhuma outra fora”. Principalmente no caso do encontro de 2010, esta coreografia passa a ter um

significado grandioso, pois a ideia do organizador do encontro Gustavo Verno e do diretor da Abambaé Thiago Amorim, era que não estavam só no palco bailarinos fazendo um performance de uma coreografia, neste caso, brasileira e o samba de roda, mas sim estavam no palco representantes de diferentes países – Brasil, Argentina, Uruguai, Venezuela, Paraguai, Chile, Peru, Bolívia e Colômbia – representando a América unida, em um mesmo ato, de branco, transmitindo nestes poucos minutos uma única mensagem – em tempo de intolerância e violência crescente – a união dos diferentes povos em busca da paz mundial (PRANCHA 14).

Se a dança desempenhou um papel fundamental na evolução humana e é um gênero específico, pode sempre ser usada para regenerar a vida social e para permitir que as pessoas recuperem [ou recobrem] os sentidos. Se a pesquisa em dança pode revelar relações entre movimento e significado, ajudando a eliminar as barreiras artificiais que foram criadas entre mente e corpo, dança e dança étnica, “artista” e “leigo”, técnica e expressão, pode ser capaz de mostrar como mudanças de movimento podem produzir mudanças de sentimento, e assim educar as emoções de forma mais adequada para os problemas da vida no século XXI (BLACKING, 2013, p. 84, grifos do autor).

E a alegria? “A alegria é a prova do nove” (ANDRADE, 1928). [E aqui eu peço licença para a antropóloga deixar somente a bailarina falar e fazer esse desfecho]. A alegria de ser Brasil em um evento internacional, a alegria de representar a cultura popular, a alegria de dançar, de estar no meio de amigos, de estar em um lugar que faz bem, em sentir uma saudade gostosa de quem já foi e do que já se fez, tendo a certeza que ainda muita coisa está por vir. Alegria de aprender, de se soltar, e de mais uma vez dançar. E de ser brasileira, e de ser estes brasis, o brasil, Brasil e o Brasil da Abambaé. Isto faz abambaé, Abambaé? Faz.



AMÉRICA UNIDA (Prancha 28)

Trago aqui imagens dos espetáculos do festival América Unida que após uma apresentação do samba de roda passa a ter uma coreografia com todos países participantes.

Foto 1 - Oficina de Samba de Roda no Encuentro Internacional de Danzas Tradicionales no Uruguay - 2010. (MACONDO, 2010)

Fotos 2 - Samba de Roda no palco do Encuentro Internacional de Danzas Tradicionales no Uruguay - 2010. (AMÉRICA UNIDA, 2010)

Fotos 3 e 4 - Coreografia de encerramento América Unida - 2012. (AMÉRICA UNIDA, 2012)

Fotos 5 e 6 - Coreografia América Unida - 2015 (AMÉRICA UNIDA, 2015)



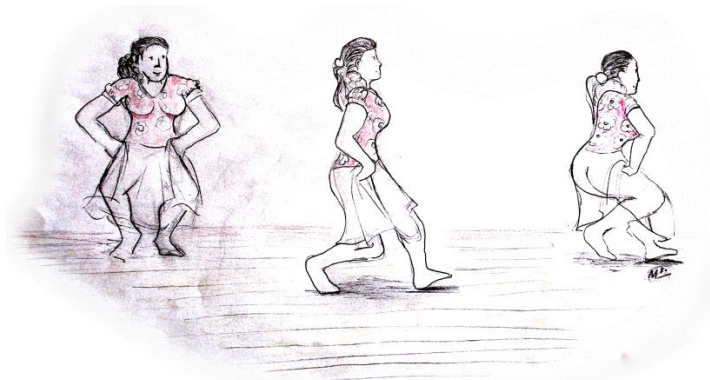
Então, retomando, podemos considerar que: existe no Brasil, uma dinâmica cultural, que foi fortalecida principalmente através de políticas públicas – patrimônios culturais – que possibilitam que as manifestações de diferentes regiões do país tenham um trânsito intercultural e passem a ser representantes de toda uma identidade nacional. A partir disto é possível que companhias de danças, como a Abambaé, se legitime enquanto uma companhia de danças brasileiras, ao buscar nas manifestações populares, referências para suas criações e assim em um novo contexto, auxiliar nesta difusão.

No caso específico da Abambaé se evidenciou que a companhia através do seu trabalho acaba por “criativamente, inventar” um novo Brasil. Com um entendimento e estética próprio, o Brasil da Abambaé, diverso e alegre e que o samba de roda está diretamente ligado a esta representação de Brasil que a companhia busca mostrar tanto em nível nacional como, e principalmente, internacional. Para além disto, foi visto que a partir da dança, é possível transmitir variados significados e dimensões, até mesmo políticas e que pela alcance da companhia nestes 10 anos de existência, isto acaba sendo fortemente presente em seu trabalho.

Dito isto, podemos observar que no caso esta representatividade brasileira apresentada tem cor, e é negra. Não estão ali simplesmente tradições brasileiras, aparecem em evidência tradições afro-brasileiras. E se formos pensar especificamente na manifestação do samba de roda que vem do Recôncavo Baiano, podemos de certa forma entender o significado que esta coreografia tem na companhia, relacionando ao local de onde ela fala: a cidade de Pelotas. O passado destas duas regiões (região no caso do recôncavo que abrange diversas cidades, e a região sul do estado principalmente Pelotas, Rio Grande, São José do Norte) se consolida através do processo escravagista. Foram anos de entrada e estada de escravos que construíram estas cidades e que aqui deixaram profundas marcas culturais. Pelotas é uma cidade negra, com marcas negras. Nas ruas, na cultura, nas tradições, nos ritos, na música e na dança. E isso se percebe fortemente. E talvez por isso o público pelotense se identifique tanto com a companhia e o reconhecimento da mesma se faça cada vez maior.

Internamente, ou seja, para os “abambaenses” a companhia passa a ser não somente um local de trabalho, onde os bailarinos estão para executar a dança, vira um lugar moral, um ambiente muitas vezes de refúgio, de estar para se sentir bem, e

principalmente para crescimento, que vai do profissional ao cultural, muitas vezes fortalecendo a sensação de pertencimento a esta cultura brasileira. E então, é possível refletir sobre a ideia de antropofagismo e de como ele tem atuado na companhia. Ser nós mesmos ou não ser nós mesmos, esta é a questão. E a Abambaé escolheu ser brasileira e mostrar isto, mesmo que seja a partir do “jeitinho brasileiro” da Abambaé de ser, Brasil.



Enfim estreou o novo espetáculo da Abambaé, uma das parceiras do Núcleo de Folclore da UFPEL. Nesta segunda, 13, as 18h30 na Fábrica Cultural, a atração que fez parte da programação do Projeto Sete ao Entardecer de 2014, emocionou um público de mais de 200 pessoas que conseguiram entrar no local. É válido dizer que em torno de 100 pessoas ficaram do lado de fora pois não conseguiram entrar devido a lotação do espaço. A viagem por algumas manifestações do nordeste do Brasil a que a companhia se propôs a levar os seus expectadores, arrancou lágrimas, sorrisos, aplausos e muita emoção.

O ambiente ganhou um brilho ofuscante com a chegada dos **Sóis** e foi devidamente preparado por uma **Defumação**. Durante 45min passamos pela **Lavagem das Escadarias do Nosso Senhor do Bomfim**, encontramos no caminho **Iemanjá** e **Oxalá**, que juntos a Oxum nos apresentaram o **Afoxé**, rimos e nos deliciamos com a graça da **Ciranda** e a diversão do **Côco de Praia** e do **Samba de Roda**, com toda reverência recebemos a Corte do **Maracatu** e suas Catirinas, e fomos surpreendidos ao literalmente pular no palco o povo do **Frevo**. Nossa viagem acabou

com a doçura, alegria e lágrimas dos bailarinos, mas não sem antes presenciarmos a participação do bailarino que deteve por um bom tempo todos os olhares no seu girar e mover com toda energia contagiante de uma criança.

Mais lágrimas ao final quando presenciamos e testemunhamos um momento sensível e mais uma vez emocionante no qual a Abambaé ofereceu seu espetáculo em homenagem a Janaína Jorge (in memoriam) coreógrafa, integrante e uma das fundadoras da companhia que dança hoje por outros planos.

Emoção foi a palavra da noite, e o NUFOLK se orgulha em poder contribuir com um trabalho tão expressivo e que busca constantemente mostrar o mais próximo possível o folclore brasileiro. Que continuem nesse trabalho e nossos parceiros nesse processo de pesquisar e difundir o nosso Brasil através da dança.

(Texto extraído do blog do Núcleo de Folclore da UFPel – 15/10/2014 -
<http://wp.ufpel.edu.br/nufolk/2014/10>)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BATSON, Gregory. Metalogues: Why a swan?. In: _____. **Steps to na ecology of mind**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, Giselle Guillon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-86.

BOAS, Franz. **Arte Primitivo**. México: Fondo de Cultura Economica, 1947.

BONILLA, Noel. A composição coreográfica: Estratégias de fabulação. In: **Red Sudamericana de Danza**. 2007. Disponível em: < <http://idanca.net/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/>> Acessado em 20 de fev. de 2016.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, n.21,p.133-157, 1988.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. Comissão Nacional de Folclore. VIII Congresso Brasileiro de Folclore. 12 a 16 de dezembro de 1995. Salvador, Bahia: [s.e.], 1995. FERNANDES, Florestan. In: **O folclore em questão**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2003.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

CARVALHO DA ROCHA, Ana Luiza et al. Ética e imagem: relato de um percurso. **Revista Antropológicas**, ano 13, v.20, n.1, p.263-292, 2009.

CICOUREL, Aaron. Teoria e método em pesquisa de campo. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

CITRO, Silvia. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para uma antropologia de y desde las danzas. In: ASCHIERI, Patrícia; CITRO, Silvia (org). **Cuerpos em movimento. Antropología de y desde las danzas**. 1ed. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 17-64.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil! Festa e Danças Populares**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

_____. Processos de criação em danças brasileiras: o folclore como inspiração. In: **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2010. Disponível em: < <http://docplayer.com.br/8308745-Processos-de-criacao-em-dancas-brasileiras-o-folclore-como-inspiracao.html>>. Acessado em 23 de set. 2014.

_____. **A tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte**. 2013. Tese de doutorado – Departamento de Artes Cênicas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

COSTA, Iracy Rúbia Vaz. Interseções Performáticas: o conceito de performance em Butler e Schechner. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). **Antropologia da Dança III**. Florianópolis: Insular, 2015. p. 39-46.

CSORDAS, Thomas. **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: Editora UFRGS: 2008.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Editora Rocco: 1986.

_____. **Relativizando**. 3ed. Petrópoles, RJ: Editora Vozes: 1987.

_____. **A casa e a rua Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 6ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DESMOND, Jane C. Corporalizando a diferença: questões entre dança e estudos culturais. Tradução Mariângela de Mattos Nogueira. In: **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 93-120, jul./dez. 2013.

DURHAN, Eunice. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DOSSIÊ IPHAN – **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

FALCÃO, Andréa (Org.). **Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares**. 2ed. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeane. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, n.13, p.155-161, 2005.

FRANÇA, Anderson Silveira. **Kehinde, símbolo da raça negra**. 2012. Dissertação de mestrado – Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro/RJ: LTC, 1989.

_____. A arte como um sistema cultural. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Joscelyne. 14ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 98-124.

GOMES, Erika Silva. Performance Art: um breve histórico. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). **Antropologia da Dança III**. Florianópolis: Insular, 2015. p. 17-30.

GONÇALVES, Marco Antônio. Ficção, imaginação e etnografia: a propósito de 'Eu, um negro'. In: **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 94-155.

GRAVINA, Heloisa. **Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performances na circulação Brasil-França**. 2010. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, 2010.

KAEPLER, Adrienne. Dança e o conceito de Estilo. In: CAMARGO, Giselle Guillon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87 – 96.

_____. A dança segundo a perspectiva antropológica. CAMARGO, Giselle Guillon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 97-122.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder. Petrópolis: Vozes, 2011.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. vol 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974. p. 400-422.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Revista Esboços** [da] Universidade Federal de Santa Catarina, v. 9, n. 9, p. 87-101, 2001.

MEAD, Margaret. **Coming of age in Samoa**. New York: Morrow, 1928.

MERRIAN, Alan. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. Antropologia e Filosofia: Estética e Experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n.37, p. 209-234, 2012.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. A metamorfose da cultura brasileira. In: **Violência e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PATRIMÔNIO IMATERIAL: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4.ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006. 138p.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. **The Andaman Islanders**. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1948.

RODRIGUES, José Carlos. **O Tabu do Corpo**. 7ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SAMAIN, Etienne. Balinese Character (re)visitado. In: ALVES, André. **Argonautas do Manguê**. São Paulo: Editora Unicamp, 2004. p. 17-72.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. London: Routledge, 2002.

_____. O que é performance? In: **Revista O Percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

_____. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. In: LIGIÉRO, Zeca (org). Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. Tradução Giovanni Cirino. In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology. An introduction**. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SILVA, Rubens Alves. **A atualização de tradições: performances e narrativas afro-brasileiras**. São Paulo: LCTE Editora, 2012.

SOUZA, Marco Aurélio Cruz. **Olhares sobre a dança na contemporaneidade**. de Janeiro: AMCGuedes, 2015.

STRATHERN, Ann Marilyn. Os limites da autoantropologia. In: **O Efeito Etnográfico e outros ensaios: Ann Marilyn Strathern**. Tradução Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 133-157.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Experience**. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. **Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos**. Pelotas, 2013. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Carmen Lúcia Lobo Giusti e Elionara Giovana Rech. Disponível em: <<http://sisbi.ufpel.edu.br/?p=documentos&i=7>> Acesso em: 01/09/2014.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas**. 3ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ENTREVISTAS:

BRIÃO, Renan. Entrevista realizada em 14 de março de 2016. Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 06 de abril de 2016. Pelotas/RS.

CARVALHO, Jéssica de Oliveira. Entrevista realizada em 02 de fevereiro de 2016. Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 23 de março de 2016. Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 06 de abril de 2016. Pelotas/RS.

COELHO, Juliana de Moraes. Entrevista realizada em 10 de março de 2016. Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 13 de março de 2016. Pelotas/RS.

CORRÊA, Felipe dos Santos. Entrevista realizada em 02 de fevereiro de 2016.

_____. Entrevista realizada em 13 de março de 2016.

_____. Entrevista realizada em 06 de abril de 2016.

CRUZ, João. Entrevista realizada em 21 de abril de 2016. Pelotas/RS.

ROCHA, Beliza Gonzales. Entrevista realizada em 14 de março de 2016.
Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 06 de março de 2016.
Pelotas/RS.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. Entrevista realizada em 13 de julho de 2015.
Pelotas/RS.

JORGE, Jaciara. Entrevista realizada em 13 de julho de 2015. Pelotas/RS.

NETO, Íris. Depoimento dado em 20 de maio de 2015. Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 28 de maio de 2015. Pelotas/RS.

PORTELA, Carolina Martins. Entrevista realizada em 14 de março de 2016.
Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 06 de abril de 2016.
Pelotas/RS.

PRETTO, Stefanie. Entrevista realizada em 19 de junho de 2015. São Leopoldo/RS.

RODRIGUES, Karen Domingues. Entrevista realizada em 11 de março de 2016.
Pelotas/RS.

_____. Entrevista realizada em 06 de abril de 2016.
Pelotas/RS.

FOTOGRAFIAS:

AMÉRICA UNIDA. Festivais. 2010, 2012, 2015. Acervo do festival.

ÁVILA, Marcel. Ensaios Abambaé Companhia de Danças Brasileiras. 2014. Acervo da companhia.

_____. Espetáculo Sóis Sete ao Entardecer. 2014. Acervo da companhia.

_____. Espetáculo Sóis Porto das Artes/UFPel. 2014. Acervo da companhia.

MACONDO. Anna Sarmiento. Aprendiendo el Samba de Roda. 2010. Acervo pessoal. Disponível em <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=431666108298&set=t.1770481986&type=3&theater>> acessado em 25 de julho de 2016.

MANZKE, Vitor Hugo Rodrigues. Ensaio Abambaé. 2014. Acervo pessoal.

_____. Sonora Sesc – Raízes do Samba de Tocos. 2014. Acervo pessoal.

Anexos

Anexo A – Release dos bailarinos colaboradores



Nome: Beliza Gonzales Rocha

Idade: 32 anos

Naturalidade: Pelotas - RS

Beliza é Bacharel em Direção Teatral pela UFRGS e hoje está estudando Dança Licenciatura na UFPel. Iniciou a dançar em 1992 com o grupo de Dança do Colégio Municipal Pelotense, onde atuou até 2001. Participou do Projeto Cabobú, iniciativa de importantes mestres de saberes que valorizava a música e dança afro. É bailarina da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras desde 2015.



Nome: Carolina Martins Portela

Idade: 30 anos

Naturalidade: Bagé – RS

Acadêmica do Curso de dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - 4º semestre. Iniciou na dança pelo viés do gênero do folclore árabe em 2006, em 2013 iniciou os estudos de dança de salão e danças tradicionais gaúchas. Ministrou aulas em 2013 e 2014 em danças árabes na cidade de Bagé onde integrou diversos grupos de dança nesses gêneros. Em 2015 veio para a cidade de Pelotas para ampliar os estudos na Universidade, no segundo semestre ingressou na Abambaé Cia de Danças Brasileiras onde ainda participa como bailarina.



Nome: Felipe Dos Santos Corrêa

Idade: 22 Anos

Naturalidade: Santa Vitória do Palmar - RS

Licenciando em Dança pela UFPel, começou a dançar em 2010 no CTG Negrinho do Pastoreio. Passou por vários grupos como Estúdio Unidança; CIA de Dança Afro e Dança Contemporânea Muzambe; CIA de Dança 1º Ato Tavane Viana. Hoje é bailarino da Abambaé Cia de Danças Brasileiras e bailarino e produtor da Rua em Cena Cia de Dança.



Nome: Íris Silveira Dutra Neto

Idade: 31 anos

Naturalidade: Bagé - RS

Jornalista formada pela Universidade Católica de Pelotas, formada em balé clássico pelo Instituto de Belas Artes – IBA de Bagé onde dançou por 13 anos. Atuou como professora de Baby Class, e fez parte da CIA Biocenter dançando jazz, contemporâneo e dança de rua. Em Pelotas dançou pela CIA da Dança e Abambaé Companhia de Danças Brasileiras. Atua no carnaval, tendo desfilado por escolas de samba de Pelotas e Porto Alegre e bandas carnavalescas, como musa e rainha da bateria. Em 2014 foi Rainha do Carnaval da cidade de Pelotas e Princesa Intermunicipal do Carnaval 2014/2015.



Nome: Jéssica Oliveira de Carvalho

Idade: 21 anos

Naturalidade: São Paulo – SP

É formada em 2012 pela Escola Técnica de Artes de São Paulo no curso Técnico em Dança. Também formada em "Street

Jazz" foi professora de Jazz Voluntária na Obra Social André Marcel CEEA por cinco anos. Fez Ballet clássico e foi dois anos bolsista da Escola de dança de salão Jaime Arôxa. Fez parte de Espetáculos pertencentes a Obra Social André Marcel CEEA (SP), alternando em produção, bailarina e coreógrafa, Núcleo Experimental Coreográfico da Escola Técnica de Artes de São Paulo (NEC-ETEC) e Cia. De dança de salão Rafael Kubano (SP). Em Pelotas para cursar Dança Licenciatura, desde 2014 faz parte da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.



Nome: João Lucas da Cruz

Idade: 26 anos

Naturalidade: São José dos Campos – SP

Estudante de dança na Universidade Federal de Pelotas. Fez parte do grupo de danças urbanas Cultura de Rua, ator e músico integrante da Cia Mafuá de teatro de Paraibuna/SP, fez parte do Grupo Piracuara de Folclore como bailarino e músico. Participou de festivais de dança, teatro, música e produzindo alguns festivais como Revirada Cultural, Monsters of Roça, Festeatro. Atuou nos últimos anos também no Grupo Tatá de Dança-Teatro e atualmente é bailarino da Cia Abambaé de Danças Brasileiras.



Nome: Juliana de Moraes Coelho

Idade: 29 anos

Naturalidade: Pelotas – RS

Formada em Educação Física, atua como professora da educação básica. Licencianda em Dança pela UFPEL iniciou a dançar mesmo, com continuidade, em 2014 (Dança Afro). Mas em 1994, começa a praticar ginástica rítmica, com aulas esporádicas de Jazz e algumas técnicas de Balé. Participou da Companhia Daniel Amaro; Impar Companhia de Dança Contemporânea; Algodão Doce – Dança Contemporânea ao

público infantil. Na Abambaé Companhia de Danças Brasileiras é integrante desde 2013.



Nome: Karen Domingues Rodrigues

Idade: 29 anos

Naturalidade: Porto Alegre – RS

Cursando o último semestre da faculdade de Dança Licenciatura na UFPEL, participou das internadas artísticas do CTG Descendência Farrapa, CTG Lanceiros da Zona Sul e CTG UNIÃO GAÚCHA J.M.L.N. Atuante no carnaval, já desfilou diversas vezes na escola de samba Sociedade Recreativa e Beneficente Estado Maior da Restinga. Atua como coreógrafa e é bailarina da Abambaé Cia de Danças Brasileiras desde 2013.



Nome: Renan de Vargas Brião

Idade: 22 anos

Naturalidade: Caxias do Sul – RS

Acadêmico do Curso de dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - 4º semestre. Iniciou aos 10 anos na Invernada Mirim do Clube Caixeiral de Bagé, aos 15 anos ingressou na Cia de Dança de Salão Edson Silva - Bagé/RS, e aos 18 anos começou a ministrar aulas de dança de salão na cidade de Bagé. No segundo semestre de 2015 ingressou na Abambaé Cia de Danças Brasileiras onde atua até hoje com bailarino.



Nome: Sabrina Marques Manzke

Idade: 33 anos

Naturalidade: Pelotas – RS

Formada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, especialista em Artes – Patrimônio Cultural e mestranda em Antropologia pela UFPEL, atua como bailarina na Abambaé Companhia de Danças Brasileiras desde 2009. Começou a dançar com 05 anos fazendo aula de balé, jazz e sapateado. Hoje além de dançar na companhia entrou para o curso de Dança Licenciatura experimentando projetos de extensão de diferentes gêneros na universidade.

Anexos B – Release dos fundadores da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras



Nome: Jaciara Jorge

Idade: 34 anos

Naturalidade: Pelotas – RS

Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL e Especialista em Educação e Estudos Culturais pela Universidade Luterana do Brasil - ULBRA, é arte-educadora da Rede Estadual de Ensino do Rio Grande do Sul. Começou a dançar ainda pequena fazendo aulas de balé, jazz, sapateado, dança afro e dança do ventre. Atuante no carnaval já fez parte de comissões de frente como bailarina e coreógrafa, além de outras atuações em escola de samba. Participou da Cia de Dança da UNICRUZ e é fundadora da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, onde desenvolve pesquisa prática-corporal em diversas áreas da Dança Popular Brasileira e do Folclore Nacional.



Nome: Stefanie Ferraz Pretto

Idade: 32 anos

Naturalidade: Cruz Alta – RS

Formada em Licenciatura Plena em Dança pela UNICRUZ, hoje atua como professora da educação básica. Começou a fazer aulas de Ballet com cinco anos de idade, dançou Jazz e Danças Folclóricas e Dança Contemporânea. Participou em Cruz Alta do Grupo Capitão Rodrigo, Grupo de Danças Chaleira Preta, Cia de Dança da UNICRUZ, Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, Porto Alegre Companhia de Dança e da Companhia Municipal de São Leopoldo. Atualmente participo do Grupo Maracatu Truvão, em Porto Alegre.



Nome: Thiago Silva de Amorim Jesus

Idade: 35 anos

Naturalidade: Cruz Alta – RS

Pesquisador com formação de Licenciatura Plena em Dança e Especialização em Interdisciplinaridade e Linguagens, ambos pela Universidade de Cruz Alta-RS. Mestre e Doutor em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina. Diretor Geral e Artístico da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, Coordenador Mundial Jovem da Organização Internacional de Folclore e Artes Populares - IOV e Coordenador de Relações Internacionais do Projeto América Unida. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Dança-Educação e Folclore. Começou a ter experiência com dança pequeno quando frequentava CTG's da cidade e participava de escolas de samba. Mais tarde participa do Grupo de Danças Chaleira Preta e Cia de Dança da UNICRUZ, antes de fundar a Abambaé.