

PATRÍCIA TORME DE OLIVEIRA

A DANÇA DA LIBERTAÇÃO:
Um estudo sobre a Dança Africana de Tefé (AM)

TEFÉ – AMAZONAS

2020

PATRÍCIA TORME DE OLIVEIRA

**A DANÇA DA LIBERTAÇÃO:
Um estudo sobre a Dança Africana de Tefé (AM)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós - Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas-PPGICH, Área de concentração em Teoria, História e Crítica da Cultura da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gitahy Figueiredo.

TEFÉ – AMAZONAS

2020

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

O48d?

Oliveira, Patrícia Torme de

A Dança da Libertação : Um estudo sobre a Dança Africana de Tefé (AM) / Patrícia Torme de Oliveira.

Manaus : [s.n], 2020.

144f.: color.;1 cm.

Dissertação – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.

Inclui bibliografia

Orientador: Guilherme Gitahy Figueiredo

1. Dança Africana. 2. Folclore. 3. Festival Folclórico. 4. Tefé. I. Guilherme Gitahy Figueiredo (Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas. III. A Dança da Libertação

Elaborado por Jeane Macelino Galves- CBR-11/463

PATRÍCIA TORME DE OLIVEIRA

A DANÇA DA LIBERTAÇÃO:

Um estudo sobre a Dança Africana de Tefé (AM)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção ao título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – Área de concentração em Teoria, História e Crítica da Cultura da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gitahy Figueiredo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Guilherme Gitahy Figueiredo

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - Universidade
do Estado do Amazonas - UEA

Prof.^a Dra. Marília de Jesus da Silva Sousa

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - Universidade
do Estado do Amazonas – UEA

Prof.^a Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo

Programa de Pós-Graduação em Artes – Universidade Federal do Pará - UFPA

TEFÉ – AMAZONAS

2020

“A DANÇARINA”

*“Um dia, veio à corte do Príncipe de Birkasha ,
uma bailarina e seus músicos... e ela foi aceita na
corte... e ela dançou a música da flauta, da
cítara e do alaúde.*

*Ela dançou a dança das chamas e do fogo, a
dança das espadas e das lanças;
e ela dançou a dança das flores ao vento.*

*Ao terminar, virou-se para o príncipe e fez uma
reverência. Ele então pediu-lhe que viesse mais
perto e perguntou-lhe:*

*“Linda mulher, filha da graça e do
encantamento, de onde vem tua arte e como é
que comanda todos os elementos e seus ritmos e
versos?”*

*A dançarina aproximou-se, e curvando-se diante
do príncipe disse: Majestade, respostas eu não
tenho às vossas perguntas. Somente isso eu sei: a
alma do filósofo vive em sua cabeça,
A alma do poeta vive em seu coração, a alma do
cantor vive em sua garganta, mas a alma da
dançarina habita em todo seu corpo.”*

Do livro “O Viajante” de Khalil Gibran Khalil

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pelo dom da vida, e por todas as suas bênçãos sobre mim! À minha família, principalmente a minha pais, pelo apoio, pelo amor incondicional e por abdicarem de suas vidas para viverem a minha. Ao meu esposo Marcelo Maia, pela compreensão, incentivo e pelo companheirismo compartilhado. Aos meus filhos Marcela e Vitor que em seu universo infantil, tiveram maturidade para compreender o trabalho noturno. A meus irmãos, sobrinhos e amigos pelas palavras de incentivo e motivação. A todos os brincantes da Dança Africana de Tefé, em especial a família Ramos Marinho, que foram grandes colaboradores deste trabalho, por sua receptividade e disponibilidade. Aos amigos Orange Cavalcante e Lucas Ramus, por cederem seus preciosos materiais fotográficos. A todos entrevistados por confiarem suas memórias e lembranças da dança. A Prefeitura Municipal de Tefé através da Secretaria de Educação, Esporte e Cultura. Ao professor Dr. Guilherme Gitahy Figueiredo pelo direcionamento, confiança, orientações, mas acima de tudo ser generoso e compreensivo no momento mais difícil de minha trajetória, que foi de superação. À professora Dra. Gisele Guillhon pela disponibilidade em participar da qualificação, contribuindo de forma muito significativa com suas colocações, e de sua disponibilidade em compor a banca de defesa. À professora Dra. Marília Silva, por sua acolhida, pelas considerações na qualificação e por compor a banca de defesa. Professora Dra. Cristiane Silveira, por nos dar a oportunidade de organizar e participar de eventos relevantes para o mestrado e para nossa vida profissional. Às professoras, Dra. Verônica Prudente, Dra. Lúcia Marina Puga, Dr. Pedro Rapozo, Dr. Renan Melo de Freitas Pinto e Roberto Mubarak, por dar direcionamento nesta caminhada do mestrado, por todo conhecimento compartilhado, pela dedicação constante e pela paciência em fazer enxergar sempre além. A Coordenação do Programa de Pós-Graduação – PPGICH, na pessoa do professor Dr. Otávio Rios, professora Dra. Gimima Silva, Me. Shirlei Piñeiro, e demais membros, pela acolhida e por todo empenho a cada mestrando. À Universidade do Estado do Amazonas – UEA por ter me proporcionado crescimento profissional e pessoal. Colegas do mestrado turma 2018, e colegas das demais

turmas, por dividirem comigo essa caminhada árdua na busca de conhecimento, realização pessoal e de um sonho que se tornou realidade.

A cada um minha gratidão pela acolhida, carinho, dedicação e contribuição!

RESUMO

Na cidade de Tefé – AM a Dança Africana, é considerada uma dança “folclórica” e “tradicional” dentro de um contexto cultural, principalmente por ser uma das principais danças a participar do Festival Folclórico de Tefé. Contudo a dança não faz parte apenas de um espetáculo, é uma representação da cultura afro-brasileira em um espaço onde as matrizes indígenas e coloniais se sobrepõem. Este estudo analisou como a criação, construção e *performance* da Dança Africana de Tefé (AM) (re)significa a cultura e a presença negra nesta região. O principal objetivo foi desvelar o significado da dança para os atores sociais envolvidos direta ou indiretamente, através de suas memórias, narrativas e criações coreográficas. Os dados foram coletados durante os anos de 2018 e 2019, durante reuniões, ensaios e apresentações do grupo de brincantes, torcedores e simpatizantes, cuja análise teve como referência e arcabouço teórico o debate sobre os conceitos de *performance*. A pesquisadora é integrante do grupo de dança, e gravou relatos orais para refletir de modo dialógico sobre os significados tecidos em cada etapa da preparação e execução desta *performance* coletiva que foi elaborada em um contexto em que as raízes africanas se hibridizam com outras, sobretudo as indígenas.

PALAVRAS-CHAVE: Dança Africana; Folclore; Festival Folclórico; *Performance*; Tefé.

RESUMEN

En la ciudad de Tefé (AM), la Danza Africana es considerada una danza “folclórica” y “tradicional” dentro de un contexto cultural, principalmente porque es una de las principales danzas para participar en el Festival Folclórico de Tefé. Sin embargo, la danza no es solo parte de un espectáculo, es una representación de la cultura afrobrasileña en un espacio donde se superponen matrices indígenas y coloniales. Este estudio analizó cómo la Danza Africana de Tefé (re)significa la cultura negra y la presencia en esta región. El objetivo principal fue desvelar el significado de esta performance de la danza para los actores sociales involucrados directa o indirectamente, mediante sus memorias, narrativas y creaciones coreográficas. Los datos fueron recolectados durante los años 2018 y 2019, durante reuniones, ensayos y presentaciones por parte del grupo de brincantes, aficionados y simpatizantes, cuyo análisis tuvo como referencia y marco teórico el debate sobre conceptos de performance. La investigadora forma parte del grupo de danza, y grabó relatos orales para reflexionar de manera dialógica sobre los significados tejidos en cada etapa de la preparación y ejecución de esta actuación colectiva que se venía elaborando en un contexto en el que las raíces africanas se hibridan con otras, sobre todo pueblos indígenas.

PALABRAS CHAVES: Danza Africana; Folklore; Festival Folclórico; Performance; Tefé.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – ANTROPOLOGIA DA DANÇA E ESTUDOS SOBRE PERFORMANCE.	29
1.1 ANTROPOLOGIA E OS ESTUDOS DE DANÇAS DE MATRIZES AFRICANAS	33
1.2 OS ESTUDOS DE PERFORMANCE	36
CAPÍTULO 2 – A (RE)CRIAÇÃO DA INVENÇÃO: POR UMA DANÇA AFRICANA “TRADICIONAL” E “FOLCLÓRICA”	40
2.1 FESTIVAL FOLCLÓRICO DE TEFÉ	41
2.1.1 Com (textos) e Conceitos de Folclore, Tradição e Brincante	45
2.2 CORDÃO FOLCLÓRICO DO GAMBÁ, UM LAMPEJO DA DANÇA AFRICANA.	50
2.3 DANÇA AFRICANA DE TEFÉ, O SURGIMENTO EM HOMENAGEM AO NEGRO	41
CAPÍTULO 3 – NA ARENA E NO TABLADO O INÍCIO DO ESPETÁCULO: A(S) CENA(S) DA ESCRAVIDÃO E A GIRA DE BAIANOS.	63
3.1 DESCRIÇÃO DO QUADRO DOS “NEGROS”: APRESENTAÇÃO E PERSPECTIVA DE 2018.	65
3.2 DESCRIÇÃO E CONSTRUÇÃO DO QUADRO DOS “NEGROS” EM 2019.	74
3.3 REPRESENTAÇÃO DO NEGRO: DEBATES HISTÓRICOS E SOCIAIS.	90
3.4 QUADRO DE BAIANOS E ORIXÁS 2019: CONSTRUINDO UMA TEMÁTICA .	90
CAPÍTULO 4 - DANÇA, PERFORMANCE E CORPOREIDADE: “A DANÇA DA LIBERTAÇÃO”	99
4.1 MOVIMENTOS, GIROS E DESENHOS COREOGRÁFICOS DE BAIANOS ...	100
4.2 O PROCESSO DE ENSAIOS E PRODUÇÃO DA DANÇA DOS ORIXÁS	107
4.1 APRESENTAÇÕES ESPECÍFICAS	117
4.1.1. Apresentação na Feira Municipal do Livro	118
4.1.2 Apresentação na Universidade do Estado do Amazonas -UEA	121
4.2 MEU “EU” NA CORPOREIDADE E NA REPRESENTATIVIDADE.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
BIBLIOGRAFIA	140

INTRODUÇÃO

*“Africana chegou, ôôô
Africana é emoçãoôôô
Africana é showôôô
Ela é tradição”¹*

No município de Tefé, no estado do Amazonas, ocorre anualmente um dos maiores eventos da região do Médio Solimões, o tão aguardado Festival Folclórico, ocasião em que inúmeros grupos folclóricos se apresentam após um longo período de preparação e ensaios. Em meio arena ou tablado, contando com a presença de centenas de espectadores, os grupos de danças apresentam e disputam o almejado título, sob a mira atenta dos jurados durante três noites. Todas as danças são organizadas e classificadas para concorrer em categorias específicas, como de “danças populares”, “nordestinas”, “quadrilhas” e “tribais”, porém, a categoria mais importante do evento é de “danças tradicionais”, na qual destaca-se a Dança Africana de Tefé (AM).

Pesquisar sobre a Dança Africana de Tefé (AM) surgiu a partir de minha identificação e envolvimento com danças de maneira geral, mas principalmente por ser integrante do grupo. A problemática que norteia a pesquisa buscou compreender como a Dança Africana de Tefé (AM) (re)significa e se estabelece em um contexto amazônico como uma representação da cultura e presença negra, e como constrói uma performance que envolve história, cultura e religiosidade afro-brasileira em um local onde convém ainda desconstruir a teoria de silenciamento e invisibilidade dos Negros. Os dados históricos baseados em Cavalcante (2013) apontam que no ano de 1884 existiam 170 escravos Negros no município, porém, os documentos da época apontam apenas dados quantitativos sem maiores detalhes. Passados mais de um século, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE², o último censo de 2010 aponta 2,49% da população de Tefé se reconhecendo como preta, o que representava naquela época cerca de 1200 pessoas. Dados primários

¹ Música de chamada da Dança Africana de Tefé, criada especialmente para o início da apresentação, por uma das fundadoras, conhecida popularmente por D. Dulcina.

² De acordo com o último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2010 sobre os dados demográficos em Tefé, 79,78% se considera pardo, 15,66% se considera branco, 1,48 se considera indígena e 2,49% da população se reconhece como preta.

ainda apontam que atualmente não existe nenhum tipo de movimento social Negro organizado, a não ser as formas de representação através de grupos de danças e dos centros de religiões de matrizes africanas que existem no município.

Para tanto a pesquisa teve como objetivo principal, analisar como a Dança Africana de Tefé (AM) (re)significa a cultura e presença negra nesta região da Amazônia, cujo contexto cultural e folclórico é fortemente influenciado por matrizes indígenas e herança colonial, além de investigar a forma como se estabeleceu dança “folclórica” e “tradicional” partindo de sua história e re(criação), analisar as práticas performativas presentes no processo de criação/construção/apresentação para o espetáculo e para outros contextos. Verificar se a Dança Africana contribui para o reconhecimento da cultura negra em Tefé, tendo em vista que a presença e a identidade negra são fortemente negadas.

Este estudo etnográfico teve como foco, sua compreensão através de uma perspectiva antropológica da dança e das teorias sobre *performance*. Porém, ao longo da pesquisa a necessidade do entendimento da Dança Africana em relação ao contexto cultural do qual está inserida tornaram-se evidentes e necessárias. A pesquisa parte de uma construção coletiva, onde brincantes³ (também me incluo nesta categoria) narram como ela se estabeleceu, a partir de suas percepções que são, criar ou re(criar), participar, apresentar e (re)significar a dança. Ainda partindo destes pressupostos, esta etnografia articula também aspectos históricos e artísticos.

As primeiras incursões do estudo tiveram início em abril de 2018, período que se iniciaram os ensaios de preparação e apresentação na arena do Festival Folclórico de Tefé, além, de outras apresentações no circuito de festas e eventos do município. A partir deste período ocorreram ensaios com apresentadores, músicos, cantores e brincantes, bem como a elaboração e confecção de figurinos, alegorias e todos os elementos que compõe a dança.

Dentre os aspectos captados através das narrativas e entrevistas, que são descritos ao longo da pesquisa, destaca-se a questão de como uma dança de matrizes africanas consolidou-se na concepção do contexto cultural e simbólico de Tefé como uma dança “folclórica” e “tradicional”, sendo um local onde predominam matrizes indígenas e uma herança colonial muito marcada principalmente pela

³ O termo brincante denomina-se a todo participante das danças folclóricas em Tefé, este termo e categoria serão conceituados no capítulo 2 deste texto.

religião católica. Neste sentido, os relatos orais se tornaram fundamentais, pois, brincantes e torcedores através de suas reflexões e pensamentos descreveram o significado da dança.

A pesquisa dialoga com as teorias e estudos sobre Antropologia da Dança através do método etnográfico, em que foi realizada a descrição do processo de elaboração da dança detalhadamente, e, utilizando como subsídio para análise a Poética e *Performance* de Bauman e Briggs (2006), as teorias de *Performance* de Schechner (2002) sobre “comportamento restaurado” em consonância com Ligiéro (2011) que criou o conceito de matrizes culturais, aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. Também conta com as contribuições de Hobsbawn e Ranger (1985), sobre o conceito de “Tradição Inventada”.

Fontes escritas e orais apontam que esta dança de matrizes africanas foi criada e fundada na década de 1980 pela comunidade da Escola Estadual Santa Tereza, instituição onde se encontra registrada, sob a forma de associação para garantir os seus direitos autorais. Durante a verificação de dados documentais na direção da escola, foram disponibilizados para leitura o registro de associação, as atas de reuniões, e o regimento que estão sob a responsabilidade da gestão e secretaria escolar.

Na sala de direção após o acesso aos documentos, a gestora interina no ano de 2018 e na época presidente da Dança Africana, professora Shirlei Rocha, esclareceu que compete aos integrantes da dança o cumprimento de um regimento no qual determina que o grupo seja coordenado por uma diretoria, onde, a presidência é exercida pelo gestor da escola. Demais membros da diretoria pertencem ao corpo discente ou técnico, como professores ou funcionários. As demais funções não administrativas e que estão diretamente relacionados à elaboração e construção artística para o espetáculo, ficam sob a responsabilidade dos membros externos, constituídos pela comunidade de participantes.

Diferentes versões de como a Dança Africana teria se originado foram relatadas. Dentre elas uma indica que teria surgido ou teria sido (re)criada a partir de outra dança chamada Gambá⁴, denominação de uma dança típica do estado do Amazonas e Pará, porém, em Tefé teria suas peculiaridades, sendo muito popular no município entre os anos de 1960 e 1970, juntamente com outras danças

⁴ Também denomina o nome do instrumento de marcação feito com tronco de árvore, é uma dança de terreiro, constituída por brincantes, um marcador, cantores, uma mulher solista e seu parceiro. (FRADE, 1997)

folclóricas da época. Outra versão é que teria sido criada a partir da necessidade de levar algo novo para competir no Festival Folclórico do município. Desta forma todas as versões e dados são importantes para a constituição das *performances* e história da Dança Africana de Tefé (AM).

Este estudo descreve todo o universo que compõe a Dança Africana de Tefé (AM), e tem seu maior foco de análise na criação e construção do dançar/representar, em consonância com os elementos e significados utilizados para compor a dança enquanto movimento simbólico.

Esta dança de matrizes africanas foi criada há quase 40 anos. Na atual versão apresenta o “Quadro dos Negros” que se trata de uma dramatização do período da escravidão, principalmente trazendo para o palco os castigos aplicados e as várias técnicas de torturas, onde destaca-se o sofrimento dos Negros escravizados. Esta cênica se encerra com a “libertação” dos escravos através da Lei Áurea assinada por Princesa Isabel. O segundo momento denomina-se “Quadro dos Baianos”. Ele é marcado por música, canto, dança, e coreografias elaboradas a partir de movimentos dançantes das religiões afro-brasileiras. O terceiro e último é o “Quadro dos Orixás”. Representa a religiosidade através das divindades do candomblé e de uma entidade de umbanda. Esta parte do espetáculo é apresentada e elaborada de acordo com os significados e simbologias atribuídos a cada divindade, que são harmonizados e se mantêm em consonância com as coreografias dos Baianos. Os três quadros apresentam um grande espetáculo constituído por várias *performances*, que neste estudo se constroem a partir das narrativas dos atores sociais, da produção e apresentação da dramatização, e, das coreografias e movimentos dançantes que dialogam com simbolismos e significados da religiosidade.

Durante a dança no decorrer da apresentação dos quadros, são apresentadas outras figuras específicas que fazem parte de itens de avaliação, como porta-estandarte e rainha. Traz também uma figura remanescente do folclore originário do Gambá denominada Mãe Xandoca que representa a mãe de todos os Negros e a Princesa Isabel que é um personagem histórico, além de muitos outros elementos. Os dez Orixás de candomblé e a entidade de umbanda, de acordo com o relatos foram sendo incorporados ao longo da trajetória da dança, cujo universo envolve aproximadamente 130 brincantes, composto por membros da comunidade, da escola e do município em geral.

Os ensaios da Dança Africana durante a pesquisa ocorreram principalmente na quadra da Escola Estadual Santa Teresa, e, este local foi onde iniciei o trabalho de campo, bem como o processo de brincante/dançante e pesquisadora paralelamente, e neste sentido foi um grande desafio.

LOCALIZAÇÃO DO MUNICÍPIO DE TEFÉ

Gonçalves Dias ao passar por Tefé, gentilmente a batizou de “Princesa do Solimões”, (CABROLIÉ, 1989). A cidade está localizada no Médio Solimões, às margens do Lago Tefé, a 523 km da capital Manaus. Seu acesso se dá somente por meio fluvial ou aéreo, e a forma mais usual de chegar à cidade é através dos “recreios” e das “lanchas rápidas”, que transportam passageiros e cargas diariamente em uma rota que liga Manaus a Tabatinga, cidade que está localizada na fronteira com a Colômbia.

Para os escritores/memorialistas tefeenses Augusto Cabrolié (1996)⁵ e Protásio Lopes Pessoa (1996)⁶ dentro do contexto amazônico e nacional o município de Tefé é considerado de extrema importância, primeiramente porque foi uma das primeiras missões do período colonial, datando sua fundação de 1686. Outro fator de referência está relacionado à sua historiografia, muito marcada por disputas territoriais entre espanhóis e portugueses, que ocorreram principalmente por sua posição geográfica, considerada central e estratégica. (CABROLIÉ, 1996, p. 07)

No ano de 1755, Tefé foi elevada à categoria de Vila e passou a ser denominada por Ega, nome este de origem portuguesa, ficando então sob administração lusitana. Nesta mesma época chega à região o Frei André da Costa, com a incumbência de cuidar de duas missões. Este foi considerado o fundador e primeiro administrador de Tefé (PESSOA, SD). No entanto, a trajetória de povoação dessa região pelos indígenas remonta a tempos imemoriais.

Para Queiroz (2015) as disputas por território continuaram por longo tempo entre portugueses e espanhóis, até que a expedição liderada por D. Francisco

⁵ Professor e escritor tefeense, autor das obras “Síntese da História de Tefé e “Tefé e a cultura amazônica”.

⁶ Escritor e professor tefeense, licenciado em Língua Portuguesa e em História, membro efetivo da Associação dos Escritores do Amazonas.

Requeña⁷, ocupou todo o Solimões até a Vila Ega, cujo domínio resistiu até 1790, quando a região foi novamente dominada pelos portugueses. No ano de 1833 o governo da Província do Pará adquiriu o controle sobre a Vila Ega, restituindo novamente o nome de Tefé. A guerra da Cabanagem marcou mais uma disputa territorial, e no ano de 1850, mais precisamente no dia 05 de setembro, o Amazonas é elevado à categoria de província libertando-se do domínio paraense. Quase cinco anos mais tarde Tefé foi elevada à categoria de cidade no dia 15 de junho de 1855, data oficial do aniversário do município.

Nestes três séculos, a localização do território de Tefé em virtude da centralidade, ou seja, sendo o último entreposto antes da fronteira, resultaram em uma história marcada pela presença de diversos agentes, como missionários, exploradores, viajantes, cientistas e indígenas. (KEIROZ, 2015, p.87)

Apesar de a economia ribeirinha estar muito presente no cotidiano dos moradores, Tefé se transformou nas últimas décadas uma cidade com características cosmopolitas do interior, e devido ao seu crescimento e expansão, atrai centenas de pessoas de todas as regiões do Brasil.

Para Figueiredo (2006) Tefé é um pólo de comércio e administração pública que serve de ligação entre dois “mundos”, de um lado a sociedade urbana industrial e de outro lado a sociedade rural composta por comunidades e aldeias. Uma cidade ribeirinha em que estes “mundos” convivem e dependem um do outro. Porém, apesar dos avanços da modernidade e do progresso imperativo, se sobressaem no cotidiano às práticas tradicionais que são signos de uma população ribeirinha, como a pesca tradicional, os costumes alimentares, as festas de santo, as músicas, o folclore preservado na memória e nos festejos dos moradores, e principalmente a(s) dança(s), das mais variadas procedências ou originais do município.

TRAJETÓRIA ATÉ A DANÇA AFRICANA DE TEFÉ, E OS CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

A dança sempre exerceu sobre mim um poder muito forte, especialmente as danças que se opunham à estética dos padrões clássicos, como danças do oriente

⁷ D. Francisco Requeña y Herrera era engenheiro e militar espanhol, na América Meridional se destacou por seu trabalho, onde construiu fortalezas e prédios oficiais. Foi figura chave para demarcação dos limites Hispano-Lusos na Bacia do Amazonas. (SARDONIL, 2003)

médio e de origem africana, tanto pelos aspectos plásticos quanto históricos, além de muitas serem consideradas milenares. O que não só me levou a ser professora especializada em danças orientais⁸ a partir de 2001, como também acabei por me tornar uma artista de dança⁹. Durante doze anos fui coreógrafa, bailarina e professora de um centro de danças no sul do país, e, buscando aprimoramento e mais conhecimento, para além das técnicas e da arte da dança, em 2009 finalizei minha graduação em Educação Física, cuja monografia¹⁰ foi um estudo voltado para área da dança.

Após a formação ampliei ainda mais o meu campo de atuação profissional, onde vivenciei outros tipos e formas de dançar. No final de 2013 o universo já consolidado da escola de dança no qual fazia parte e os espetáculos ficaram para um segundo plano. Minha vinda da cidade de Uruguaiana no Rio Grande do Sul, para Tefé, Amazonas, ocorreu no dia 07 de dezembro de 2013, e confesso que a princípio houve um estranhamento com relação à cultura local, que com o passar dos meses foi dissolvido.

Apesar de vir de um contexto cultural diferente no que refere aos ritmos, manifestações artísticas e folclóricas, e, especialmente nas formas de dançar, gradativamente fui me relacionando e me integrando ao meu novo lugar. Conhecer artistas das danças locais foi fundamental no meu processo de inserção no contexto amazônico, com os quais aprendi novos ritmos e domei novamente meu corpo, fortalecendo ainda mais minha identidade de sujeito que vive a dança, esteja onde e aonde estiver.

Além de ajudar a incorporar movimentos diferentes, este processo também ajudou na aproximação de uma cultura rica e diversa, e neste sentindo fui absorvendo, me familiarizando e internalizando essas novas experiências dançantes. O fato de também ser professora da área escolar abriu caminhos em

⁸ As danças dos países árabes têm inúmeras denominações, principalmente as danças consideradas folclóricas, para os ocidentais a dança mais conhecida é a dança do ventre, entretanto sua denominação nos países do oriente médio é dança oriental por ser considerada a sua dança mais clássica. (BENCARDINI, 2005)

⁹ O termo foi elaborado em 2002, pela Classificação Brasileira de Ocupações, que redefine o profissional de dança, então "bailarino", por meio da ampliação de seu campo de atuação, incluindo uma variada gama de posições, como as de coreógrafo, intérprete e professor.

¹⁰ Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção de título Graduada em Educação Física. "Aero Belly Dance" Análise dos efeitos do treinamento nas variáveis Neuromotoras e Antropométricas de suas praticantes, defendido em dezembro de 2009, na PUC-RS, Campus II.

algumas danças tribais e folclóricas da cidade, uma vez que muitas brincadeiras¹¹ em Tefé estão registradas e vinculadas às instituições escolares.

A internalização da corporeidade foi rápida, entretanto a compreensão de termos e significados dessa cultura que me conquistou levou algum tempo. Por exemplo, o sentido de “brincadeira”, esse brincar/dançar exigiu reflexões da minha parte, principalmente porque foi necessário me desconstruir e reconstruir como ser dançante, para me perceber não somente como dançarina, mas como brincante/dançante. Com certeza um processo de transformação que só agregou mais experiência nesta área que amo tanto que é a Dança.

Após algumas experiências marcantes com danças genuínas da região, alguns colegas e conhecidos começaram a me perguntar se eu já conhecia ou se já ouvira falar a respeito da “Dança Africana” pertencente à Escola Estadual Santa Tereza, em que afirmavam ser do contexto folclórico, uma dança “tradicional” de Tefé.

Com tantas referências e descrições, logo surgiu uma vontade surpreendente de fazer parte de uma manifestação artística tão apreciada, sendo que eu sequer a havia assistido. O desejo se concretizou quando em abril de 2017, D. Dulcina uma das fundadoras da dança, juntamente com sua filha Tereza, foi ao meu encontro para fazer o convite. Faltavam poucos dias para se realizar o Festival Folclórico da cidade, e que coincidentemente neste mesmo ano, teve uma retomada depois de um longo período adormecido. Na ocasião o objetivo dos organizadores era de apresentar a dança apenas como convidada, pois naquele momento o mais importante era a participação, sem importar o caráter competitivo.

O destaque ou divindade o qual fui convidada a representar foi a Orixá das Águas, Iemanjá. A partir de então iniciou a minha pequena, mas intensa trajetória nesse universo da Dança Africana de Tefé (AM), que para mim não causou nenhum estranhamento. Ainda que católica por formação, por um longo tempo era assídua frequentadora de casas de umbanda e candomblé no Rio Grande do Sul, onde

¹¹Na cidade de Tefé, as danças são comumente chamadas de brincadeiras, o termo é utilizado em praticamente toda a região norte e nordeste. A brincadeira e o brincar constitui a própria essência da vida humana, apesar de todas as tentativas de aniquilação da sua raiz — principalmente com o ingresso na vida adulta —, podemos encontrar pessoas que permanecem/resistem brincando após a infância. Esse brincar, no Brasil, pode ser observado nas manifestações artísticas da chamada cultura popular. Nesse caso, veremos, que brincar torna-se uma espécie de profissão (ofício de vida), denominada de brincante. (MOREIRA, 2015, p.59)

inclusive de acordo com os Jogos de búzios, eu sou de fato, filha da Grande Mãe Iemanjá, o que me deixou logicamente ainda mais feliz em representá-la.

Independente de não haver uma ligação diretamente religiosa, a Dança Africana de Tefé, traz uma apresentação baseada na religiosidade do candomblé da Bahia e da umbanda. Coincidentemente no mesmo ano, passei pelas etapas do processo seletivo do mestrado do PPICH - UEA, onde a proposta inicial de pesquisa era trabalhar com a temática da Dança do Ventre em Tefé, mas ainda, durante a entrevista mudaram-se os planos. Naquele momento percebi a possibilidade de alterar o tema, mas não a área de estudo. Um dos membros da banca, sugeriu o tema voltado para a Dança Africana, e, a partir daquele exato momento a vivência e a experiência estavam conspirando para que ela se elegesse como tema para esta pesquisa.

O que já era parte da minha vida como artista da dança, também se tornou um tema de pesquisa, ainda que no primeiro momento pensasse que o distanciamento fosse necessário para analisar um universo do qual a pesquisadora também é integrante. A questão da “proximidade com o campo” (VELHO, 1980) foi favorável para uma reflexão mais atenta, principalmente, pelo fato de passar a ser pesquisadora e brincante, o que me proporcionou este “novo lugar” na dança, além de lidar o tempo todo com a emoção. Mesmo que alguns elementos não tenham me causado estranheza, somente a partir deste estudo compreendi que a atenção e concentração tornaram-se fundamentais, para observar todo o processo.

A busca por mais elementos se tornou necessária, principalmente relacionada ao universo da Dança Africana de Tefé, então fui obtendo informações com outros brincantes, o que possibilitou criar estratégias para iniciar a pesquisa. Primeiramente dialogar com a direção da escola foi um dos pontos de partida, para que fosse possível obter a autorização para realização da pesquisa e acessar alguns documentos importantes como registros, fotos e os antigos históricos de apresentação.

A possibilidade de realizar algumas entrevistas com pessoas essenciais no processo de formação e continuação da dança foram muito importantes. Dialoguei com várias personalidades, tanto fundadores como os participantes mais recentes. A partir de então a pesquisa tornou-se coletiva uma vez que só foi possível sua

construção e tessitura através do coletivo de atores sociais que são os protagonistas do espetáculo.

A princípio pensei que o fato de já pertencer ao grupo, seria um fator desfavorável no sentido que esta questão pudesse interferir no método, e quanto ao meu próprio posicionamento de brincante, que tem que se despir de suas concepções e pensamentos para captar de forma imparcial, os relatos e observações, o que de fato não foi tarefa fácil, pois pairava o “medo” de não realizar a crítica necessária. O caminho percorrido para construção de um objeto de pesquisa, bem como, a problematização e as reflexões sobre o início do trabalho em campo e seus desdobramentos foram fundamentais.

Logicamente a pesquisa não foi escolhida ao acaso, ocorreu porque também sou brincante/dançante¹² da Dança Africana de Tefé há três anos, e, tal fato me permitiu mais proximidade. Pertencer a este contexto e ter uma ligação com a dança seja ela profissional ou artisticamente, portanto, tornou-se a oportunidade de contribuir com esta área. Além de realizar um anseio que trago comigo há muito tempo, que é de contribuição para os estudos com, para e sobre dança, sendo desta forma, uma experiência construída por todos seus participantes, que ficará impressa como parte da história da cultura desta região.

Inicialmente os objetivos se direcionavam apenas para as questões mais relacionadas ao caráter artístico e performático, entretanto, logo as inquietações surgiram com relação a matrizes culturais nas quais a Dança Africana estava atrelada, principalmente por estar localizada em um lugar com heranças indígenas e coloniais tão marcantes.

Um dos primeiros questionamentos que surgiram não foi acerca da origem da dança, mas, como ela se estabeleceu. O fato da Dança Africana, mesclar durante sua apresentação aspectos da história e religiosidade foram importantes, para direcionar a busca de dados relacionados a estes dois elementos na cidade.

Um dos locais de investigação foi o arquivo da Prelazia de Tefé localizado na Rádio Rural, onde de acordo com os curadores seria possível encontrar algum tipo de registro nos livros de batismo, pois, era comum antes da década de 1990

¹² Optei por utilizar ambos os termos, para designar os participantes da dança, pois ambas as denominações são utilizadas frequentemente. Antigamente utilizava-se mais o termo brincante, porém, atualmente várias outras denominações são utilizadas, o que demonstra o quanto o folclore e a cultura passam constantemente por um processo de ressignificação.

descrever a etnia caso a pessoa fosse indígena, ou a cor de pele do batizado. Porém, nenhum tipo de registro foi localizado durante dias de procura e insistência. Outro caminho foi a literatura dos viajantes naturalistas na Amazônia do século XIX, como a exemplo da obra, “Uma viagem pelo Rio Amazonas” onde há uma pequena descrição sobre a população da época, e indica uma pista da existência de Negros na região. O autor menciona sobre a presença de Negros, índios e mestiços, e afirma que o número de habitantes nesse período não passava de 1.200.

O viajante menciona que mais da metade dos habitantes de Vila Ega, era mameluco, não havendo mais do que cinquenta brancos de raça pura, e o número de Negros e mulatos era um pouco menor, e o restante da população afirmou serem de índios puros, o autor também destaca que cada chefe de família inclusive de índios e Negros livres, tinha direito de voto nas eleições, algo incomum para a época.

Esta procura revelou a escassez de registros historiográficos sobre Negros na região, o que pode se tornar um tema para outros estudos, uma vez que já se desmistificou a negação de uma presença negra no Amazonas conforme pesquisas como Cavalcante (2013), Tenner (2015) e Alves (2018), entretanto, há um indício de dissolução ou invisibilidade com relação ao Negro, corroborando com os estudos de Sampaio (2011), que apontou que esta negação se justificava pelo número reduzido de Negros na Amazônia, ou ainda pela influência do pensamento colonizador, onde o Negro era classificado no último grau de escala de hierarquia.

Posteriormente visitei a casa de umbanda¹³ mais conhecida da cidade, no qual fui buscar informações, pois, eram recorrentes comentários entre os brincantes da dança que a casa de religião do Bairro do Abial, localizado no outro lado do rio, teria servido como referência na criação da dança. Na ocasião fui recebida pelo proprietário e Pai de Santo, conhecido popularmente como “Raimundo Batuqueiro”¹⁴,

¹³ A Umbanda representa a corrente mais “brasileira” do complexo afro religioso, pois trata-se de uma religião criada no Brasil a partir do sincretismo de suas principais ontologias religiosas: a cristã e a africana. Seus rituais são realizados em língua portuguesa/brasileira e as entidades veneradas são, sobretudo, os “caboclos” (índios), “pretos-velhos” e “cosminhus” (crianças), além das “falanges africanas”. (Corrêa, 1994)

¹⁴ Raimundo Nazareno, mais conhecido como “Raimundo Batuqueiro”, é um respeitado senhor tefeense de 70 anos, é Pai de Santo do Centro de Umbanda de Tefé que tem registro, (existem outras casas, porém de outras falanges, denominadas de quimbanda) sua casa é muito conhecida por organizar festejos como de São Sebastião, São Jorge dentre outros, além de realizar muitas ações caridosas naquele local, em prol dos mais necessitados. Também é parteiro tradicional e afirma realizar a prática do partejar através dos Guias espirituais vovó Maria Gongga, uma escrava que fazia partos da senzala, e a Caboca Mariana uma enfermeira. Ambas o auxiliaram em seu primeiro parto, em uma situação de extrema emergência. (Diário de campo, 2018)

ao cumprimentá-lo me identifiquei como aluna do mestrado, e informei sobre o tema de minha pesquisa e o motivo de ir procurá-lo.

Na mesma época da entrevista com seu Raimundo, continuei uma busca por movimentos culturais ou sociais identitários dos Negros, ou fontes de registros sobre escravidão ou imigração de Negros na região. Pois, todo e qualquer material relacionado poderia ter alguma ligação com a pesquisa.

Entretanto, quando efetivamente se iniciou a pesquisa de campo no processo de reuniões e ensaios, é que foram obtidos os dados relevantes. Primeiramente, os próprios brincantes e outros atores sociais envolvidos com a dança indicaram e nortearam sobre quais pessoas eram fundamentais coletar os relatos orais, e apontaram que os fundadores e brincantes mais antigos detêm as lembranças da criação e da longa trajetória da Dança Africana, os quais os relatos encontram-se nos capítulos de descrição da pesquisa.

Todos os relatos foram fundamentais para compreender a constituição e surgimento da dança, como D. Dulcina, que é considerada pelos brincantes antigos uma pessoa com propriedade para discorrer sobre a dança. Professora já aposentada da Escola Estadual Santa Tereza, ela é uma das fundadoras. Sua residência fica em frente à quadra onde os ensaios e reuniões são realizadas, e suas concepções acerca de fundação e opiniões são sempre levadas em consideração, por todos os brincantes da Dança Africana.

Além de praticamente idealizar a dança juntamente com os demais professores da época, ela foi fundamental em vários aspectos como: organizar entradas e coreografias, selecionar destaques, compor músicas inéditas, bem como ser a principal cantora a “puxar” a dança por vários anos.

Outro relato muito importante relacionado à criação e permanência da Dança Africana no cenário do folclore de Tefé, foi de D. Izadora Ramos Marinho, mais conhecida como D. Dora. Professora já aposentada da Escola Estadual Santa Tereza, mora a apenas alguns metros de distância da instituição, é casada com o historiador tefeense José Lino Marinho. Além de co-fundadora também cantava ao lado de D. Dulcina, e contribuiu em todo processo de criação. Sua família se formou e cresceu convivendo com a Dança Africana, e todos seus filhos participaram desde criança. Atualmente suas filhas, e um neto, continuam participando como difusores da dança. Taline Ramos Marinho como Orixá, e que concedeu relatos e registros

importantes para a pesquisa, e a cantora principal Tâmara e o neto Tanner como instrumentista de percussão na banda, e de uma linha mais “inovadora” na dança.

Sobre o surgimento da Dança Africana, há o relato do professor Francisco Torres, que iniciou na dança como “negrinho”. O “gato”, como é popularmente conhecido, é apresentador e cantor da Dança Africana de longa data, e apesar de ser um católico fervoroso devoto de Santa Tereza D’ávila, padroeira do município, admite frequentar terreiros de umbanda e candomblé, principalmente quando tem a oportunidade de ir até Salvador, para consultar quem são os Orixás regentes do ano. Além destes, outros atores sociais envolvidos e tão importantes quanto os já citados colaboraram com relatos sobre suas percepções com relação à Dança Africana, tais colaborações vieram do grupo fundador “tradicional” e de outro “inovador” da Dança Africana.

Estes dados e informações foram sendo obtidos e organizados durante as diversas atividades relacionadas à dança, e muito pautadas no arcabouço teórico metodológico que foram amplamente debatidos durante as disciplinas do programa, com uma vasta bibliografia, bem como as leituras recomendadas e sugeridas pelo orientador, principalmente com relação à metodologia e as técnicas da pesquisa.

A leitura destes textos, os seminários e as discussões foram o alicerce na elaboração dos instrumentos necessários para realização das entrevistas e observações, além de serem muito influentes no meu posicionamento enquanto brincante/dançante/pesquisadora, já que se tratou de um longo processo de construção, que culminou com a escrita do texto.

Cardoso de Oliveira (1976) afirma que realizar uma pesquisa etnográfica compreende três aspectos fundamentais: olhar, ouvir, escrever. Para o autor provavelmente após a aquisição de uma bagagem teórica, o olhar não é mais o mesmo, portanto, todo o esquema conceitual aprendido nas disciplinas termina por transformar a maneira de ver a realidade observada. O ouvir, não pode ser considerado independente do olhar no exercício da investigação, ambos se complementam, e o ato de escrever é a configuração final do produto. (CARDOSO DE OLIVEIRA 1976)

Ao realizar o campo há algo que deve ser analisado. Trata-se da questão de proximidade do objeto de pesquisa, pois, é necessário um exercício de desnaturalização de fatos e significados, e despir-se de pensamentos e até mesmo

preconceitos. Esta questão em particular encaixava-se justamente na minha posição de ser brincante e pesquisadora da dança, e, por algum tempo, me causou uma série de dúvidas.

Velho (1978) aborda em “Observando o familiar”, que a vivência, observação participante e contato, conhecidos como métodos de pesquisa qualitativa são material indispensáveis, pois, permite ao pesquisador um leque amplo de conclusões. O autor também ressalta a idéia de se colocar no lugar do outro e capturar as vivências, porém, é uma imersão de profundidade difícil de ser precisado e delimitado em termos de tempo. Para “se pôr no lugar do outro” envolve distância social e psicológica. (VELHO, 1978)

Neste sentido Da Matta (1978), estabeleceu uma propriedade de transformar o “exótico em familiar e o familiar em exótico”, ou seja, se familiarizar com outras culturas e perceber a diferença da nossa. A relação entre distância social e psicológica se torna visível através de fatos sociais, o que une os indivíduos, sejam estes de outras sociedades ou culturas, não é à distância de proximidade e sim as preferências, os gostos, as idiosincrasias. (DA MATTA, 1978)

Problematizando a questão em Da Matta (1978), Gilberto Velho (1978) argumenta que o familiar pode ser estranho e não conhecido, e o exótico pode ser até certo ponto conhecido. Como exemplo, destaca que da janela de seu apartamento, vê toda a movimentação da rua e das pessoas daquela rua, que apesar de, fazerem parte da sua sociedade, ele não os conhece, há um estranhamento, ressaltando que possui um conhecimento diferenciado do seu familiar, de sua sociedade, e estas reflexões foram de extrema relevância para a realização do trabalho de campo. Menciona ainda exemplos de o quanto nosso próprio local pode nos surpreender, na medida em que o choque cultural na nossa cidade pode ser maior do que quando conhecemos outras cidades, entretanto, já em Da Matta (1978), na sociedade hierarquizada isso não acontece. Acrescenta que um pesquisador sendo membro da sociedade existe a questão do lugar onde ele vive e a possibilidade de relativizá-lo e assim “pôr-se no lugar do outro”.

Para Velho (1980), o estudo do familiar é enriquecedor nas pesquisas, fazendo-o ver o familiar não necessariamente como exótico, mas como uma realidade além do que se costuma vivenciar. Nós passamos a estranhar o nosso familiar a partir do momento em que buscamos diversas versões e interpretações

para um fato. Neste sentido quando estamos inseridos e fazemos parte o contexto da pesquisa é provável que aconteçam momentos de proximidade ou distanciamento, em que se faz necessário estranhar o familiar o tornando exótico para que seja possível captar e realizar a apreensão de detalhes fundamentais para a construção da pesquisa.

Bensa (2015) traz uma abordagem de antropologia descolonizadora, e que serviu de referência para realização do trabalho de campo. O posicionamento do autor demonstra que há possibilidades de aplicação de um modelo diferente do estrutural, pois deixa claro sua criticidade e interpreta que o mesmo levou a teorias cada vez mais distantes daquelas dos atores e da vida real, onde prevalece um modelo com consequências teóricas terrivelmente redutoras, e, que uma postura como esta permite falar no lugar do outro e reduzir a diversidade a modelos simples.

A reflexão do autor indica que há a necessidade da retirada de si mesmo, se despindo e se desconstruindo de suas próprias concepções e opiniões. A investigação etnográfica é uma espécie de período de formação em um universo social diferente do próprio, na qual o conhecemos ao longo de uma extensa prova de desapropriação interior. A elaboração do conhecimento etnográfico passa por esta transformação de si, pois o etnógrafo se coloca voluntariamente em situação de ser influenciado. (BENSA, 2015)

Diante deste arcabouço teórico metodológico, a pesquisa exigiu uma atenção muito cuidadosa no trabalho de campo, pois, para além de me propor a realização de uma etnografia, onde estava no lugar de pesquisadora, havia também a posição de brincante da dança, onde eu desejava e tinha o anseio de trazer o olhar de quem está “dentro” da dança. Neste sentido havia algumas incertezas, principalmente ao me permitir realizar uma parte da pesquisa com caráter auto-etnográfico.

O momento decisivo para adotar efetivamente esta estratégia foi durante a qualificação, em que a maior especialista em Antropologia da Dança, membro da banca, professora Dr.^a Giselle Guilhon destacou que eu estava em um lugar de “privilégio”, e que não poderia perder a oportunidade de realizar uma pesquisa sob a perspectiva de dançante/brincante/pesquisadora.

Para Meyer (2014) a aproximação do campo da pesquisa em dança (e não somente sobre dança) partindo da corporeidade do artista/pesquisador, (e me identifico com esta posição) tem sido um dos desafios mais estimulantes atualmente.

A autora destaca que a inserção dos próprios pesquisadores em práticas de dança confere desafios epistemológicos e metodológicos, sejam eles no campo acadêmico ou não, portanto, não se trata de um pesquisador desincorporado, pois, a dimensão incorporada da experiência e o deslocamento das noções de sujeito e de objeto nas práticas em dança, despojam identidades e interioridades essencialistas e fixas que incluem vivências no campo, em campo e com o campo.

Estas considerações são muito relevantes tratando-se deste estudo, uma vez que antes de me transpor para o lugar de pesquisadora da Dança Africana de Tefé, eu já era uma brincante, e neste sentido tive que construir um caminho de investigação baseado obviamente em uma metodologia, entretanto com uma nova perspectiva.

Além de observar, ouvir e escutar, ser dançante/brincante/pesquisadora também exigiu o exercício de dançar, brincar e sentir. Ações que fizeram parte desta conjugação de verbos durante todo o campo. Dançar observando, sentindo e escutando ou observar brincando e dançando, sentindo e escutando, uma tarefa complexa, que permitiu uma reflexão própria do significado simbólico de “O que a Dança Africana representa e significa para mim”?

Para tanto, busquei uma estratégia metodológica que valorizasse a minha própria experiência como brincante/dançante, e principalmente a vivência da corporeidade. Sobre esta questão Fortin destaca:

Seleção de documentos, entrevistas e observação participante constituem os tipos de dados etnográficos admitidos nos escritos de metodologia, mas destaco uma nova tendência [...] a de considerar as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado etnográfico. A corporeidade, suas sensações e emoções sobre o campo, são reconhecidas como fonte de informação. (FORTIN, 2009, p. 8)

Portanto a pesquisa de campo foi desenvolvida através observação/ação participante em ensaios, apresentações e reuniões com os brincantes. O diário de campo foi fundamental para registrar opiniões expressas, idéias, sentimentos e tudo que foi fornecido mediante informações, depoimentos e percepções. Víctora (2000) faz um alerta para a realização da análise de dados com extremo cuidado, uma vez que o pesquisador não pode acreditar e tomar como verdade, tudo que é dito pelos

pesquisados. Sua função é “mais analisar tais formulações e menos adotá-las para si e para seu trabalho”. (VÍCTORA, 2000, p. 56)

A proximidade com brincantes e brincantes/dançantes, no sentido de também ser uma brincante/dançante/pesquisadora da dança, inicialmente não pareceu ser um elemento que gerasse dificuldades no campo. Tanto em observações quanto entrevistas todos aparentemente mostraram-se dispostos a colaborar, porque consideraram a relevância do trabalho, porém, no decorrer da pesquisa surgiram obstáculos, dos quais estão descritos pontualmente ao longo do texto. Os registros como filmagens, anotações e conversas informais, que tive livre acesso transcorreram de forma serena.

As entrevistas foram realizadas com pessoas ligadas direta ou indiretamente ao universo da dança como, brincantes, torcedores, ex-brincantes simpatizantes e pessoas responsáveis pelo festival folclórico e também ligadas a religião, que não demonstraram ter inibição ou timidez em dialogar, e que tem um discurso mais preparado e dirigido. Em outros casos principalmente os brincantes mais jovens, apesar de ter uma convivência diária há algum tempo, o fator timidez se fez presente então foi necessária uma maior preparação para que se sentissem mais confortáveis e para que a conversa fluísse mais naturalmente.

Para a pesquisa a observação/ação participante foi um dos elementos fundamentais como técnica, onde as entrevistas se configuraram como elemento chave para composição de dados. Também foi possível captar os sentimentos e sentidos de cada brincante envolvido, e que fizeram emergir muitas memórias da dança, o que proporcionou descrever fragmentos dessa história de quase 40 anos de existência. Sobre esta questão Portelli, 1997 afirma:

A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas. Porém, em hipótese alguma, as lembranças de duas pessoas são – assim como as impressões digitais, ou, a bem da verdade, como as vozes – exatamente iguais. (PORTELLI, 1997, p.16)

Dessas memórias acerca da dança, foi um privilégio tornar-se ouvinte de várias versões, sob várias perspectivas e até mesmo opiniões, pois o pesquisador

não busca verdades ou fatos, busca significado. Verena (2013) aponta sobre entrevista:

O ideal em uma situação de entrevista, é que se caminhe em direção a um diálogo informal e sincero, que permita cumplicidade entre entrevistado e entrevistadores, à medida que ambos se engajam na reconstrução, na reflexão e na interpretação do passado [...] Passada a fase de estranhamento recíproco, é possível alcançar uma empatia benéfica para a reflexão pretendida, de modo que entrevistado e entrevistador se tornem cúmplices na proposta de recuperar, problematizar e interpretar o passado. (VERENA, 2013, p.190)

Thompson (1992) destaca que o entrevistador ao realizar sua entrevista deve possuir habilidade e qualidades essenciais, como interesse e respeito com seu entrevistado, compreender suas reações, e demonstrar uma capacidade de compreensão e empatia pela opinião dos mesmos, e acima de tudo se dispor a ficar calado e escutar, pois, se o entrevistador não conseguir se manter calado durante, e, nem consegue manter o impulso e discordar do entrevistado não conseguirá informações ou dados que sejam fidedignos, no máximo conseguirá informações inúteis ou enganosas. Esta foi uma postura que exigiu exercício diário para manter o zelo e respeito, foi uma vigilância permanente, principalmente para evitar incorrer o erro de influenciar o relato.

Durante o campo, fui mais percebida como brincante/dançante do que pesquisadora. Como adotei uma rotina diferenciada do ano anterior, alguns olhares ficaram curiosos no princípio, devido às anotações e observações atentas, depois se tornou comum o fato de também estar ali realizando a pesquisa, o que me deixou mais confortável.

O resultado de todo estes processos resultou nesta dissertação que foi organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo “Antropologia da Dança e estudos sobre *Performance*” elucida como a dança enquanto objeto de estudo se estabeleceu na área antropológica, chegando especificamente nas danças de matrizes africanas. Também aborda sobre as teorias de *Performance* e *Poética* e os conceitos de “Motrizes Culturais” dos quais foram utilizados para a análise estética da dança.

No segundo capítulo “A (re)criação da invenção: por uma Dança Africana Tradicional e Folclórica” , discorre sobre o Festival Folclórico de Tefé e seu

surgimento, bem como do Cordão Folclórico do Gambá, dança na qual a Dança Africana teria sido inspirada ou (re)criada como um desdobramento. Relatos e narrativas sobre o surgimento da Dança Africana de Tefé (AM) também fazem parte deste capítulo, bem como, trata de forma breve sobre Folclore, Tradição e Brincante, aspectos estes, que permeiam o contexto do município e que estão relacionados sobre tudo ao Festival Folclórico de Tefé e a Dança Africana.

Já o terceiro capítulo “Na arena e no tablado o início do espetáculo: a(s) cena(s) da escravidão e a gira dos Baianos”, procura transpor para o leitor o significado da narrativa histórica induzida para o espetáculo. Para além, através de elementos simbólicos da cultura e religiosidade é delineado o processo de construção da temática para apresentação de 2019.

O quarto capítulo intitulado “Dança, *Performance* e Corporeidade: A Dança Da Libertação” são expostas e descritas à composição das coreografias de Baianos e dos Orixás, apresentadas pela Dança Africana de Tefé até chegar ao processo de análise dessa construção para o Festival Folclórico de Tefé, além, da análise de duas apresentações nos aspectos voltados a sua representatividade social.

CAPÍTULO 1 – ANTROPOLOGIA DA DANÇA E ESTUDOS SOBRE PERFORMANCE.



Figura 01: Dança Africana de Tefé, Baianos no 49º Festival Folclórico.
Fonte: Orange Cavalcante.

Os estudos sobre Dança, e mais especificamente sobre Danças dos Orixás, através de uma perspectiva antropológica, bem como, os conceitos sobre *performance*, foram os canais de onde brotaram os subsídios para a realização da pesquisa empírica assim como à análise de criação, ensaios e apresentação da dança em questão. Neste sentido é extremamente importante compreender como a dança vem se estabelecendo como objeto de estudo na área da Antropologia, tanto no campo da teoria quanto do método para realização de pesquisas.

A dança encontra-se presente em todas as culturas e sociedades, sendo considerada uma forma de expressão. Os estudos relacionados à dança transcorrem e encontram esteio em áreas como Teatro, Dança, Literatura, História, Educação Física, *performance* e artes, um tema já universalizado em todos os países e a análise estética, física ou artística já conta com inúmeras contribuições.

Para Kaepler (1978), a dança é uma configuração cultural gerada pelos processos de criação através da movimentação do corpo espacial e temporalmente. Nas relações sociais a partir de uma perspectiva do campo estético, ela pode ser o objeto de estudo de um sistema elaborado, de alta relevância para os estudos antropológicos. Muitos pesquisadores da disciplina antropológica optavam por escolher assuntos e estudos de comunidade, e prestavam pouca atenção aos elementos como a dança ou o aspecto do comportamento humano denominado indefinidamente como “arte”. Neste sentido os estudos antropológicos com relação à dança já avançaram, uma vez que, já se tornou interesse e objeto de estudo nos mais variados campos e mais variadas abordagens, sejam elas estruturalistas, relativistas, evolucionistas dentre muitas outras. (KAEPLER, 1978)

Um dos primeiros estudiosos a fazer referência à dança foi de Edward Evan Evans-Pritchard, quando publicou em 1928, na revista *África* o texto “The Dance”. Outros fundadores da antropologia social britânica como Radcliffe Brown, Malinowski e Raymond Firth fizeram igualmente referências à dança em seus trabalhos. (OLIVEIRA, 2016, p.05)

Franz Boas através da obra “Arte primitiva” foi um dos primeiros antropólogos a contribuir para os estudos voltados para algumas expressões artísticas. O Autor classifica a dança, a música e a literatura como a arte do tempo, onde define que, o ritmo é refletido como um traço estético fundamental para estas expressões. Para Kaepler (1978), apesar de Boas não ter se aprofundado nos estudos sobre dança, foi o antropólogo que mais influenciou a teoria antropológica sobre dança, possibilitando a oportunidade de analisar a dança como cultura, contrariando outros estudiosos que utilizaram os elementos da dança para apenas generalizá-la e comprovar teorias.

Boas achava que o homem tinha uma necessidade básica de ordem e ritmo – necessidade que ele utilizou para ajudar a explicar a existência universal da arte. Recusando-se a aceitar as vastas generalizações que não levam em conta variabilidade culturais, ele fundou a possibilidade de examinar, a dança e as reações que ela suscita nos termos da própria cultura [observada] e não [nos termos] de uma linguagem [supostamente] universal. Todavia, apesar de Boas e de outros, a idéia de que a dança (ou a arte) possa ser compreendida *cross-culturamente*, sem entender uma tradição específica de dança nos termos do contexto cultural do qual ela faz parte, não está ainda morta, sobretudo entre artistas e bailarinos. (KAEPLER, 1978, p.33, *apud* CAMARGO, 2018, p. 22)

Para Oliveira (2016) a temática da Dança no contexto dos estudos antropológicos se consolida a partir de 1960, Kaepler (1978) e Camargo (2018), demonstram que antes a este período a dança já era mencionada nos estudos e nas pesquisas antropológicas, não como tema central, mas analisada como um elemento de pertencimento aos grupos pesquisados, neste sentido, estes encontros entre dança, cultura e história podem ser organizadas, a partir das relações estabelecidas entre dança e antropologia, ao longo dos tempos.

Problematizando a relação entre história e cultura, o antropólogo Marshall Sahlins (2004) difunde uma visão revigorada e desafiadora com relação à investigação dos segmentos e das transformações aos estudos antropológicos sobre dança. Apresentando como exemplo etnográfico as escolas de dança do *hula-hula* que têm progredido na conjunção do turismo havaiano. O *hula-hula*, que acompanha uma rede turística, não deveria ser entendido como uma “invenção”, como afirma boa parte da historiografia colonial. (SAHLINS, 2004, p. 516)

O caráter ritual diferenciado por uma recorrência à tradição e à memória, a partir de um contexto absolutamente novo, não seria uma simples fabricação imposta política ou ideologicamente e, tampouco, seria uma reação a essa fabricação. Sahlins (2004) compreende que os processos de transmissão do *hula-hula* contribuem não apenas para “dar lições salutares de continuidade cultural”, mas também para sintetizar a forma e a função, a estrutura e a variação como um processo cultural significativo, que decorre de uma ordem cultural específica. (SAHLINS, 2004)

Para além da etnografia, Sahlins (2004) destaca que a antropologia da *performance* acende ainda uma nova possibilidade de leitura em que compete investigar os sentidos subsidiados pela dança e o lugar crítico e extraordinário proporcionado por ela, mostrando-se também como importante viés analítico. (SAHLINS, 2004)

Para Oliveira (2016) é possível situar três momentos epistemológicos como de forma simplificada com relação à dança: 1) O primeiro momento consiste na utilização da dança como elemento capaz de ilustrar e comprovar determinadas teorias e generalizações [dança e cultura]. 2) O segundo momento se caracteriza por um aspecto da dança, como fenômeno cultural ou uma espécie de atividade

social, nas quais suas particularidades devem ser observadas e analisadas por constituírem um instrumental valioso para a pesquisa antropológica [dança na cultura]. 3) E o terceiro revela uma abordagem interdisciplinar, no processo de análise do comportamento humano, agregando dança e antropologia como áreas de conhecimento autônomas e afins [dança como cultura].

A partir dos anos 1990 as pesquisas sobre dança aumentaram principalmente as que utilizam como método a etnografia. A pesquisa e a literatura associadas à dança são então denominadas sob a perspectiva de “Etnografia da Dança”, quer em disciplinas consagradas como a própria Antropologia ou estudos mais recentes como os Estudos da *Performance* ou os Estudos Culturais. Os estudos etnográficos até o final do século XX estiveram em boa parte sendo analisadas sob a perspectiva de “outras” em relação às danças européias e ocidentais, tanto que ir a campo era apenas uma necessidade metodológica, pois em geral eram rotuladas como primitiva ou nativa, e em geral o campo da prática da dança estava distante dos círculos sociais, do conhecimento cultural e geograficamente do próprio pesquisador.

O discurso acadêmico nas Artes, nas humanidades e nas Ciências Sociais passou por uma transformação radical, no final do século XX – o pós-modernismo varreu da Academia antigas certezas de hierarquias epistemológicas e políticas. No âmbito das Ciências Sociais, os antropólogos pós-modernos contestaram a construção do conhecimento, a legitimidade do significado e as implicações éticas da posição de poder do pesquisador, produzindo um debate de múltiplas vertentes que foi alimentado mais ainda, pelo discurso feminista e pelas realidades pós-coloniais. (BARNARD, 2000, pág. 139-177, *apud* BUCKLAND, 2010, p. 335-343, *apud* CAMARGO, 2018, p.145)

Além das mudanças relacionadas à posição do pesquisador com relação à pesquisa, o que ficou bem evidenciado nos trabalhos sobre Etnografia da dança na nos anos de 1990, foi o uso da categoria “cultural”, no lugar da categoria “cultura”, como tema de análise. A dança enquanto prática cultural, já não é o estudo de outro distante, do pesquisador no espaço e no tempo, mas um diálogo permanente entre interlocutores localizados dentro do mesmo espaço-tempo global. (BUCKLAND, 2010)

Segundo Buckland (2010) a ampliação dos estudos sobre dança, no final do século XX, trouxe aspectos como o deslocamento da prática antropológica para “perto”, ou seja, várias etnografias sobre dança foram realizadas no campo em que o pesquisador já estava familiarizado, do qual ele pôde discorrer como nativo. A Etnografia da Dança no século XXI como um campo diversificado, tem ainda mais desafios além de empregar o método etnográfico na investigação do “familiar”, clareia legitimamente o que é e o que pode ser. Também indica um caminho novo de investigação capaz de despontar ainda mais, como e porque a dança pode funcionar como ação social discursiva e afetiva de uma ordem humana particular.

1.1 ANTROPOLOGIA E OS ESTUDOS DE DANÇAS DE MATRIZES AFRICANAS

Ao abordamos o tema sobre as danças de matrizes africanas, há um forte significado relacionado à arte, símbolo, criação, memória, e, em especial foco de identidade. Entretanto os estudos referentes aos movimentos, canto, espaço, tempo e a música ainda se fazem necessários para um aprofundamento que estude principalmente a relação de todos estes elementos com bailarino e com espectador.

De acordo com Ligiéro (2011) quando os africanos vieram para o Brasil, trouxeram consigo várias formas de celebração originárias de suas etnias, e utilizaram a *performance* das mesmas, como forma de “recuperar um comportamento”, o qual eles foram obrigados a abandonar em virtude da condição de escravos, e por estarem distanciados geograficamente de sua cultura. Primeiramente, suas formas de celebração (dança/canto/batuque) foram rigorosamente perseguidas, e aos poucos, em alguns casos incentivados pelo poder local e pela Igreja e então passaram a ser toleradas. (LIGIÉRO, 2011, p. 133)

Ligiéro (2011) chama a atenção para o fato de que esse processo de transformação e negociação foi longo e gerou formas distintas de *performances* não só pela grande quantidade de etnias provenientes do antigo continente como pela própria interação criada com o contexto local. Na ânsia de restaurar rituais e celebrações antigas, foram criadas vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país, e para que haja compreensão dessas múltiplas transformações, além do conhecimento das matrizes culturais das principais etnias se torna fundamental o estudo de seus elementos formadores. (LIGIÉRO, 2011, p.135)

Os autores de Danças de Matriz Africana e Antropologia do Movimento Jorge Sabino e Raul Lody (2011), descreveram que durante os cortejos coloniais, a presença do africano em condição escrava, do índio e do mulato, fazia da procissão um momento de controle ativo das forças sociais dominantes. A participação efetiva das irmandades, da câmara, e milícias, modificava profundamente o sentido da festa barroca no Brasil, que passou a ser a concretização, no plano espetacular e simbólico, da missão atribuída a Portugal por Deus, ou seja, dar alma aos africanos e civilizar, utilizando para tanto a cruz de Cristo. A Igreja e o Estado dominavam as manifestações, entretanto os movimentos de resistência da população africana e afrodescendente cresciam através da dança e do canto como forma de manifestar memórias ancestrais e de pertencimento. (SABINO & LODY, 2011, pág.7)

São inúmeras as danças de matrizes africanas, e reúnem desde a capoeira, até o passo do maracatu do Recife, trazendo várias coreografias, e papéis específicos de mulheres e homens que envolvem e misturam os lugares das pessoas e dos personagens. Os mitos, animais, elementos da natureza, ancestrais, deuses, todas estas noções juntas, compõe em cada coreografia uma função, necessária a compreensão do mundo. Já as danças cerimoniais de Orixás assumem a posição de contar histórias através de coreografias apoiadas e complementadas por roupas e objetos que integram o processo da própria dança. (SABINO & LODY, 2011, pág.23)

Moura (2016) afirma que as danças de matrizes africanas, antes de caráter exclusivamente religioso ou festivo se alargaram, e encontrou novos espaços em vários segmentos da sociedade, como grupos culturais, troças¹⁵ carnavalescas, festas folclóricas, nas escolas e universidades. O âmbito religioso na contemporaneidade mostra novas formas de interação entre a religião, cultura e a sociedade. Sendo uma delas por meio da prática da dança com elementos de religiosidades e espiritualidades. Tradicionalmente a dança quando considerada religiosa, era executada com fins determinados dentro dos limites do espaço considerado sagrado. Hoje, ampliam-se para um múltiplo e complexo cenário cultural, em que, praticantes e apreciadores da dança estabelecem as mais variadas

¹⁵A troça carnavalesca é um grupo carnavalesco com orquestra, que toca Frevo, Marchinha de Carnaval e outras músicas típica. É muito comum em Recife e Olinda (Pernambuco). Disponível em: www.carnavalrecife.com

relações com aspectos advindos de práticas religiosas, carregadas por seus simbolismos, valores e ancestralidade.

Assim como a religião a cultura de matriz africana possui afinidade com o movimento dançante, visto que, as danças fazem parte do seu rico repertório de contexto cultural e religioso, compondo fortemente seus rituais, festejos e celebrações. (MOURA, 2016)

Para Sabino; Lucy (2011), a procura dos Negros por referência, ativação e recuperação de memórias desde o início da escravidão no Brasil do século XVI, se deu através de reuniões que foram chamadas de *batuque*, termo geral utilizado para traduzir som, instrumento musical, dança e música, pois tudo que fosse e lembrasse a África era chamado *batuque*. O Corpo livre em tema e conceito, e neste sentido não significava livre de direito, vivendo a condição de escrava, buscava justamente na festa de irmandade católica, de *batuque*, outras expressões de religiosidade e de sociabilidade. Para os europeus que chegavam ao Brasil Colônia ao ver o cenário, estranhavam e chamavam todo o tipo de música e ou dança de matriz africana de *batuque*.

De acordo com Sabino; Lody (2011) é preciso entender primeiramente que diante do diferente, a primeira a atitude é banalizar os fatos, os quais se encontram presos no desconhecimento, xenofobia e principalmente o preconceito. Todas as manifestações africanas como danças, cantos e músicas foram perseguidas pela igreja por serem considerados licenciosos e imorais do ponto de vista do poder religioso junto ao poder do estado, e os africanos e seus descendentes, despojados de qualquer referência material, contavam somente com o corpo e a memória, que traziam como referências, revivendo identidades no contexto perverso da escravidão brasileira.

A oralidade como instrumento de registro abrangeu, vários aspectos da vida africana, que deixou como herança para a dança, mesmo a afro-brasileira, uma grande brecha quando pensamos em sistematização ou mesmo um registro formal de um saber que há anos vem sendo repassado somente pelas vozes do corpo e do gesto. *Para os africanos “o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance”.* (CARDOZO, 2006)

Segundo Mongim (2017), a música e a dança foram e são modos de expressão da resistência, preservação e disseminação cultural de um povo para

quem vida e arte se misturam. Portanto um dos muitos espaços onde a presença africana é muito marcada e presente incidem sobre as figuras dos Orixás, e nas práticas religiosas nos terreiros e nas casas de umbanda, onde reinam as mães de santo e onde esses lugares são “espaços de conhecimento, de atuação política e cultural, marcando a participação do Negro na história nacional”. (MOGIM, 2017)

No estudo de Pena (2014) a etnografia realizada com o grupo Dandaras no Rio Grande do Sul, demonstra que através da arte da dança afro, o grupo desempenha um papel político através da exaltação e valorização da cultura afro-brasileira, mesmo sem estar ligadas a nenhuma espécie de movimento social ou organização política. A própria dança é uma forma de resistência, pois de forma inconsciente as bailarinas constroem um discurso político, um aprendizado de militância em defesa da cultura, valores e imagem negra.

As danças de matrizes africanas têm como características principais os movimentos de quadril, e que inclusive estão muito presentes nos movimentos da dança afro-brasileira, remetendo a sensualidade, e que também se mostrará presente especialmente na representação dos Orixás femininos. Os movimentos de ombro também são muito utilizados nas técnicas de danças afro, estes trazidos por Mercedes Baptista¹⁶ a partir das pesquisas de Katherine Dunham, que como relata Lima (1995) são movimentos exógenos à dança afro que tem suas bases nos movimentos rituais do candomblé. Katherine utilizava-se de movimentos de ombros em sua dança em função desta nuance de movimento estar muito presente nas danças locais do Caribe e do Haiti. (LIMA, 1995)

1.2 OS ESTUDOS DE PERFORMANCE

Mas afinal o que é *performance*? Para Richard Schechner *performance* pode ser entendida como arte, ritual ou cotidiano. Para Schechner (1985) os estudos de *performance* se caracterizam como um campo de pesquisa vasto e aberto, entretanto é importante destacar que ele não afirma que tudo é *performance*, mas sim que, qualquer evento pode ser estudado como *performance*, além de

¹⁶ Bailarina e coreógrafa brasileira, a primeira negra a integrar o corpo de bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e foi responsável pela criação do balé afro-brasileiro, inspirado nos terreiros de candomblé, elaborando uma codificação e vocabulário próprios para estas danças. (OLIVEIRA, 2017)

compreendê-la como “comportamentos restaurados”¹⁷, porém cada *performance* é diferente de outra.

O precursor dos estudos da performance destaca que *performances* afirmam identidades, curvam o tempo, contam histórias e adornam corpos, e são todas feitas de comportamentos duplamente executados, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem de repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003, P.27)

Um dos responsáveis pela introdução deste conceito no Brasil é o já citado Zeca Ligiéro, que chama atenção para o fato de que o termo “restauração”, quando utilizado nas performances afro-brasileiras, poderia também ser traduzido como “recuperação do comportamento”, o autor ainda tem pensado que “reiteração do comportamento” é mais adequado, uma vez que não se trata apenas de trazer de volta de uma memória coletiva um comportamento ancestral, mas reafirmá-lo no presente por meio da *performance*. (DAMASCENO, 2015, p.18)

Primeiramente, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante - mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. Para o estudioso a *performance* acontece enquanto ação, interação, e relação, e ela não está “em”, mas “entre”. Um exemplo seria de um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática que faz/mostra algo, executa uma ação. (SCHECHNER, 1985)

Ainda de e acordo com Richard Schechner (2012), *performance* não é um termo fácil de definir, ela pode ser:

[...] Étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. *Performance* é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana, performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental, e muito mais. (SCHECHNER E MACNAMARA, 1982, *apud*, LIGIERO, 2012, pág. 10)

¹⁷ Para Schechner (1985) o comportamento restaurado consiste em sequências de comportamento que não são processos em si, mas coisas, itens, materiais, que correspondem concretamente a “sequências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados” (Schechner, 1985, p.36)

Desta maneira, praticamente tudo que ocorre na vida social contemporânea pode ser considerado como *performance*, já que incluem jogos e brincadeiras, esportes, atividades da vida cotidiana e também rituais, além de também ser definida como a ritualização de sons e movimento, pois, mesmo que pensemos que estamos sendo originais e espontâneos, pois, boa parte do tempo do que realizamos ou falamos já foi realizado e dito antes, por nós mesmos.

O ritual pode ser considerado sagrado, quando estiver relacionado com a expressão de crenças religiosas, ou secular quando relacionado a qualquer outra atividade, não especificamente de caráter religioso, entretanto tais considerações não são puras, no sentido que algumas cerimônias misturam rituais sagrados com rituais seculares, sem haver uma separação definida entre um e outro, fato este que ocorre em inúmeras culturas.

O mais comum quando se refere ao ritual é associá-lo a prática religiosa, entretanto, existem na realidade vários outros tipos de rituais, como aqueles relacionados à vida diária e de papéis sociais, profissionais, políticos dentre muitos outros. Schechner (2012) divide os rituais em três tipos. O primeiro é definido como “Ritual Social”, refere-se aos eventos cotidianos e atividades diárias que praticamos de forma ritual, sem perceber. O segundo se refere a “Rituais Religiosos”, o qual se considera celebrações como o casamento, batizado, entre outros, e ritos de passagem. Por fim, os “Rituais Estéticos”, que compreendem as formas codificadas como o teatro ou a dança. (SCHECHNER 2012)

Oliveira também discorre sobre *performance*:

Na performance, a cultura mais do que pelas marcas e formas, se efetiva pela combinação dos seus elementos no tempo e no espaço, pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa. Nele se inscreve a literatura que é desenvolvida a cada apresentação e reflete o conhecimento que se tem da tradição e a contribuição com estilo próprio do performer às novas gerações, muitas vezes em um novo arranjo dos modelos arcaicos apreendidos com os antigos mestres. (OLIVEIRA, 1985)

Ligiéro (2011), que segue a linha de Richard Schechner (1985) elaborou um conceito baseado em “matriz africana”, termo que até então tem sido utilizado para preservar e resguardar um passado africano no Brasil, em produções culturais como as manifestações afro-brasileiras dentre eles candomblé, jongo, capoeira e outros,

que ele coloca como uma forma de legitimar a identidade africana na diáspora¹⁸, não levando em consideração sua diversidade e nem multiplicidade cultural.

Neste sentido Ligiéro (2011) afirma que esse conceito de matriz cultural tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais. (LIGIÉRO, 2011, pág. 130)

O autor propõe uma nova definição/conceito, que ao invés de “matriz” utilize-se “motrizes” no plural para conceituar a complexidade das ações e dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras. De acordo com Ligiéro (2011) o conceito de motrizes culturais pode ser utilizado para definir um conjunto de ações culturais usados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A combinação de elementos como dança canto, música, figurino, espaço entre outros são denominados práticas performativas e a combinação destes elementos que são agrupados em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro.

Apesar de o autor pensar este conceito voltado principalmente para o candomblé ou umbanda, no sentido de análise das performances da dança dos Orixás nas terreiras, esta possibilidade poderia ser trazida também para o ambiente teatral de encenação ou para dança artística ou espetacular, onde estes elementos podem também ser analisados através da ótica de (re)significação da dança para o ambiente artístico, através da codificação corporal.

Partindo da análise de Ligiéro (2011) acerca deste conceito há um destaque para a importância do corpo do performer ou participante onde ocorre todo processo. E ações e as dinâmicas das motrizes ocorrem no corpo deste performer como um todo, pois, o corpo é seu texto, e nele se manifesta uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo e transmitindo o conhecimento que se tem da tradição.

Na *performance*, a cultura da cena mais do que marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetivam pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo

¹⁸ É uma palavra grega que significa dispersão. Inicialmente e durante muito tempo o termo foi usado para designar o processo de dispersão dos judeus, e a partir de 1880, houve a primeira menção a uma diáspora africana. Foi Edward Blyden quem primeiro afirmou que haveria muitas semelhanças entre a dispersão dos judeus e a dos africanos, com a diferença de que os judeus circularam pelo mundo como pessoas livres e economicamente independentes, enquanto os africanos foram levados como coisas, representando o maior exemplo existente de diáspora forçada. A expressão diáspora africana, ou negra, só se popularizou, contudo em meados da década de 60, inicialmente nos Estados Unidos e no Caribe, e, em seguida, em toda a “diáspora”, tendo sido amplamente divulgada por intelectuais e movimentos políticos Negros.

quando executa a combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço. Outro aspecto relevante que o autor destaca acerca do conceito de motrizes culturais está relacionado à aproximação dos universos das tradições Afro e Ameríndia, pois durante o processo de escravidão e fugas a troca entre e indígenas e Negros é notável, ainda que não tenham estudos muito aprofundados sobre esta questão. (LIGIÉRO, 2011)

Ainda sobre o conceito de motrizes culturais Ligiéro (2011) aponta para um conjunto de fatores que envolvem a utilização dos elementos básicos da performance africana - o cantar – dançar - batucar¹⁹ - como um processo de instauração, no sentido de comportamento restaurado, como já mencionado em Schechner (2012) atribuídos a determinados ancestrais no continente africano.

Voltando-nos ainda para a amplitude dos estudos da *performance*, em Schechner (2003) ainda destaca-se a possibilidade de analisar qualquer objeto, produto ou obra como *performance* -um romance, pintura, discurso, um sapato, ou qualquer outra coisa- significa verificar o que este objeto faz como é sua interação e relação com outros objetos e seres, pois performance existe unicamente como ações, interações e relacionamentos.

Neste sentido para Richard Bauman *performance* pode ser analisada como um modo de comunicação verbal, que consiste na tomada de responsabilidade de um performer, para uma audiência, através da manifestação de sua competência comunicativa. (Bauman, 1977, p.11) Nessa mesma perspectiva outra importante abordagem dos estudos de *performance* proposta por Bauman e Briggs (1990) se refere na questão de repensar a forma como o contexto é trabalhado nas análises e performances narrativas. Um texto não pode ser compreendido sem seu relativo contexto, e os autores propõe que haja um ativo processo de negociação no qual os participantes examinam reflexivamente o discurso na forma como ele está emergindo. (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p.69)

A *performance* é uma forma de comunicação extremamente reflexiva que realiza uma função poética. Para Bauman e Briggs o processo no qual o próprio etnógrafo também deve se incluir denomina-se “contextualização”, que se trata da análise da emergência de textos e contextos.

¹⁹ Conceito e expressão do filósofo congolês Busenki Fu-Kiau o cantar- dançar – batucar é utilizado e indicado para estudos da *performance* na África negra e no Brasil.

CAPÍTULO 2- A (RE)CRIAÇÃO DA INVENÇÃO: POR UMA DANÇA AFRICANA TRADICIONAL E FOLCLÓRICA.



Figura 02: “Quadro dos Negros” dramatização no 48º Festival Folclórico
Fonte: Orange Cavalcante

2.1 O FESTIVAL FOLCLÓRICO DE TEFÉ.

Tefé possui uma história rica, fruto de influências étnicas, herança colonial e Igreja católica. A migração de pessoas vindas de outros lugares também contribuiu e influenciou na criação de danças consideradas manifestações folclóricas no município. Algumas destas danças inclusive, já se extinguíram, houve as que resistiram, outras foram criadas ou (re) criadas, e, esta característica dinâmica é típica tanto da cultura quanto do folclore.

Para Laraia (2006) a cultura está em constante transformação. Não é possível manter indefinidamente o conjunto de valores e regras, porque tudo em uma cultura se transforma com o tempo, e isso ocorre devido à capacidade que os homens possuem de questionar seus próprios hábitos, modificados ao longo da vida. Corroborando com este pensamento Vicente Salles discorre:

“Os fenômenos folclóricos também são fenômenos da Cultura, passíveis, portanto, de serem estudados individualizadamente. Não são coisas mortas: são uma realidade concreta, dinâmica, numa constante readaptação às novas formas assumidas pela sociedade”. (SALLES, 1969)

Ao discorrer sobre Cultura e Folclore, nos utilizando de Oliveira (2016), seria possível considerar que a(s) dança(s) não apenas faz parte deste contexto local, como antropologicamente a dança é cultura e folclore tefeense. Portanto, ao pesquisar sobre a (re)significação da cultura e presença negra através da Dança Africana de Tefé (AM), é necessário compreender o contexto mais abrangente que move a cidade, que é o Festival Folclórico, pois, da mesma forma que há uma relação de identidade e singularidade que os brincantes estabelecem com suas danças, os mesmos aspectos podem se aplicar ao festival, pois, inúmeras pessoas participam simultaneamente de vários grupos de danças, estabelecendo uma relação identitária diretamente ao evento, que concentra e proporciona um grande espetáculo relacionado à dança no interior do Amazonas.

Para compreendermos o surgimento da Dança Africana de Tefé, a partir de uma de suas versões, que objetivou a necessidade de levar algo inovador para o festival folclórico, como indicados nos relatos de fundadores e brincantes, será também necessária a compreensão do contexto festivo ou espetacular, que reúne várias manifestações, das quais algumas tiveram como surgimento o mesmo propósito da Dança Africana.

Em Cabrolíé (1996) há uma narrativa sobre folclore, destacando que uma parte é originária da cultura indígena, pois, de acordo com o escritor os primeiros portugueses que aqui estiveram, deixaram pouco para a cultura tefeense. Já as danças, músicas e teatro surgiram e se desenvolveram com a influência da Igreja Católica através dos padres, freiras e outras autoridades eclesiásticas vindos de outros centros mais desenvolvidos.

O autor coloca que os indígenas realizavam suas comemorações dançantes quando havia acontecimentos importantes nas aldeias como nascimentos, ritos de passagem ou falecimento do Tuxaua. Com os colonizadores vieram às brincadeiras de roda, que a princípio eram praticadas somente por crianças, entretanto com o passar do tempo, os adultos passaram também a “brincar”, surgindo então à dança

“Ciranda”, que na percepção de Cabriolé teria sido a primeira dança de origem não nativa²⁰ em Tefé.

Augusto Cabrolié narra também como surgiu o festival folclórico:

O evento surgiu através da Sociedade São Vicente de Paula, quando funcionários e colaboradores pensaram em uma ocasião que pudessem de alguma forma, alegrar os doentes internos naquele nosocômio, e nesse intuito decoraram a rua com bandeirinhas, balões além de montarem uma grande fogueira para homenagear São João. A convite da direção da instituição vieram do interior três grupos de danças, um cordão de Índios, um cordão Imperial e um de Ciranda. No ano seguinte em 1963, o vereador Domingos Franco de Amorim, conhecido popularmente por seu “Moreno”, teve a iniciativa de contatar os donos dos cordões, armar um tablado na Praça Getúlio Vargas e promover no dia 29 de junho o primeiro Festival Folclórico de Tefé. A partir de então Seu “Moreno” com os próprios recursos manteve o festival, acolhendo participantes vindos exclusivamente do interior. Seu “Moreno” sempre foi um entusiasta que lutou pela valorização danças e cordões folclóricos de sua época como: a Ciranda, o Gambá, Dança do Índio, Currupião, Cacetinho, Barqueiro, Boi-bumbá, quadrilhas entre outras, e, é lembrado até hoje, por sua dedicação ao folclore tefeense (CABRILIÉ, 1996, pg. 34)

No trecho o autor cita Domingos Franco Amorim, seu “Moreno”, como uma figura que incentivou o festival folclórico de Tefé. A co-fundadora da Dança Africana D. Dora Marinho em um de seus relatos indica que além de ser a pessoa que praticamente foi o criador do cordão folclórico do Gambá, ele foi o impulsionador do folclore no município de Tefé, além de ser Negro “... *como eu falei do seu Moreno, ele era da raça negra que eu me lembro*”. Em muitos dos relatos sobre a Dança Africana seu nome foi mencionado como referência no folclore e cultura do município. Na entrevista com D. Auxiliadora Lima de Souza, antiga brincante do Gambá, há um trecho sobre o fundador desse cordão folclórico, bem como a forma como o “folclore” era realizado na época:

Naquela época era sagrado o Festival Folclórico no mês de junho, sempre dia 28, 29 e 30 de junho, então era o seu “Moreno”... o nome dele era Domingos Franco Amorim, o responsável pelo festival aqui [...], eu não lembro bem que ano era, mas eram anos 70 que

²⁰ O termo substituiu o que foi originalmente usado pelo autor, “civilizada”, por grosso modo parecer que conota a unidade ocidental e as diferenças internas a ela: se civilização é um resultado de um processo que culmina no Ocidente, cultura designa as particularidades das populações ocidentais – os modos franceses, ingleses e alemães. (COHN, 2001, p. 36)

inclusive eu dancei o Gambá, e lembro também que tinha o Boijitinho, não era Boi-Bumbá, era Bumbá meu Boi mesmo. Naquela época era folclore mesmo. Por exemplo, se eu quisesse que viessem se apresentar na frente da minha casa era só contratar e eles iam se apresentar. Tinham muitas danças naquela época, e as apresentações eram na frente da praça, no chão de terra mesmo. Era simples, mas era tudo bonito e divertido. Depois foi mudando as danças, teve também a Dança Portuguesa, Dança Cigana, a Dança do Tangará e tantas outras (D. Auxiliadora Lima de Souza, 15-10-2018).

Para D. Auxiliadora, a forma de realização do Festival Folclórico atualmente, assumiu um caráter mais de produção espetacular e competitiva. Diferente de como foi concebido, onde o objetivo das apresentações era de fato brincar. A questão de não haver o palco ou arena, era um fator que aproximava mais quem era espectador, que, aliás, acabava por se transformar em mais um brincante, já que acabavam por se misturar em meio às brincadeiras.

De acordo com o autor Augusto Cabrolié, quando a administração municipal assumiu o festival, foi o momento em que se modificou o formato do referido evento, onde escolas e grupos da cidade também começaram a participar com suas danças, e as competições se tornaram um elemento determinante no festival. Destas produções artístico-culturais de Tefé, exportaram-se criações de grande expressividade no estado do Amazonas, como a exemplo da Ciranda que foi levada para o município de Manacapuru, e, é considerada um patrimônio artístico cultural. Em muitas das composições das cirandas, há nas letras, a referência a esta raiz originada em Tefé.

Além da participação no Festival Folclórico as danças também são convidadas a participar de quermesses, arraiais e outros tipos de eventos de caráter social e educacional. Cada grupo de danças ou manifestação artística possui uma história de surgimento. Muitos foram criados e elaborados a partir de uma necessidade ou fim, e, portanto passaram a fazer parte do Festival Folclórico de Tefé. Determinadas danças já fazem parte de uma cultura popular ou são originárias de uma região específica, como as quadrilhas, cangaços, carimbós, bois-bumbás e as tribais, portanto, fica compreensível sua classificação e categoria no festival, por naturalmente já pertencerem ao folclore brasileiro. Já nas danças da categoria “Danças Tradicionais”, se faz indispensável compreender a definição e esta relação, no pensamento tefeense, já que se trata de um status local.

A Dança Africana de Tefé, mesmo que baseada ou inspirada em matrizes africanas, está inserida em tal contexto, uma vez que de acordo com os relatos de fundadores e brincantes, teve como propósito principal de (re)criação, a participação no Festival Folclórico. Portanto nos próximos tópicos são abordados de forma breve, conceitos e contextos acerca de folclore, tradição e brincante, já que estes termos e designação estão presentes nos discursos do senso comum, e se tornam substanciais para o campo de estudos, tornando-se pertinente compreendê-los, para inclusive conseguir relativizá-los com o estudo antropológico da dança.

2.1.1 Com (textos) e Conceitos de folclore, tradição e brincante.

Para o cineasta tefeense e ex-secretário de Comunicação e Cultura Orange Cavalcante²¹, o folclore é um dos mais importantes traços culturais da terra, e afirma que Tefé é um local “legítimo” de produções artísticas culturais, não somente na área das danças e festas folclóricas como também contos e lendas da região, que são inclusive o principal subsídio para as produções cinematográficas do Projeto Cinema e identidade. Projeto idealizado por ele e realizado com grupos de jovens e idosos no município, trazendo para a tela as mais conhecidas lendas e histórias do folclore regional amazônico. Trazer tais referências torna-se relevante para compreensão dos vários contextos do folclore de Tefé, onde ainda hoje, parte de suas manifestações representam os saberes do povo, e que surgiu de acordo com sua localidade e sua natureza.

A dinamicidade do folclore é apontada em Doralice Alcoforado (2008) quando disserta que “o folclore é dinâmico e evolui com as mudanças da sociedade. Não é sobrevivência, mas cultura viva”. Com isso as manifestações folclóricas seriam provenientes do povo brasileiro ou foram reinventadas tomando como base outras culturas, para então incorporá-las às suas tradições.

Desta forma o “folclore” dentro do cenário artístico-cultural de Tefé acolhe ou até mesmo “aceita” os mais variados estilos e tipos de danças, sejam elas provenientes da cultura popular, de raízes regionais, de outros povos e países, ou ainda, que são criadas ou (re)criadas, mantendo-se em constante dinamicidade.

²¹ Cineasta Graduado e Mestre em Comunicação Audiovisual pela Faculdade de Bellas Artes, na Universidade de La Plata, na Argentina e ex-secretário municipal de cultura e comunicação de Tefé.

Outro termo que é comumente utilizado para qualificar ou categorizar algumas danças que fazem parte do cenário cultural de Tefé, principalmente a Dança Africana, que tem cada vez mais o incorporado em seus históricos e suas apresentações é “tradicional” ou “tradição”. Hobsbawm e Ranger (1997) destacam que está na “tradição inventada” compreender o conjunto de práticas, geralmente reguladas por regras implícitas ou explicitamente aceitas. Tais práticas podem ser tanto de natureza ritual como simbólica, e se propõem a assinalar valores e normas determinados de comportamento por meio da repetição, o que leva naturalmente a uma continuidade em relação ao passado.

Entretanto, conforme há alusão a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ distinguem-se por estabelecer com ele uma continuidade muito artificial. As danças categorizadas “tradicionalistas” do Festival Folclórico de Tefé, mais especificamente a Dança Africana, podem nos trazer uma reflexão a partir dos dados propostos por Hobsbawm e Ranger (1997), quando os mesmos nos convidam a pensar sobre as chamadas “tradições inventadas”. A pesquisa em pauta tem objetivos específicos e dentre eles, verificar como a dança se estabeleceu, chegando a se tornar um símbolo tradicional entre os moradores:

Tradição inventada é um termo utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisas de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSBAWM E RANGER, 1997, p. 09)

A Dança Africana de Tefé é considerada tradicional no contexto folclórico e cultural da cidade, como também os grupos de danças, Ciranda Tradição, Dança Afro-América e Dança Cunhã-Poranga. Com relação à Dança Africana mais especificamente assim compreende D. Dora:

Falando em tradição, [...] o seu Moreno, [...] ele que trouxe este caráter de vincular o festival a uma tradição da cidade. E no meu entendimento a “Africana” é tradição porque tem aí... 38 anos de existência, e vem se apresentando no folclore né [...] então ela é tradição para mim, neste ponto de vista, sobre a criação dela no folclore tefeense. Essa música, “*Africana chegou ela é tradição...*”, foi uma das criações da D. Dulcina e se não me engano foi criada em 2007 ou 2008... E foi assim “*vamos ter um grito de guerra!*” e assim

foi criada a saudação de entrada da “Africana”. (D. Dora Marinho, 19-11-2018)

Do ponto de vista de D. Dora a Dança Africana de Tefé, é tradicional porque foi criada com o objetivo de participar do Festival Folclórico e pelos longos anos de existência. Durante a entrevista quando se referiu ao grito de guerra, sua atitude foi de levantar o braço, demonstrando a força que a dança levou para a Arena, provavelmente ao competir no Festival Folclórico em meados de 2007 ou 2008.

A rivalidade entre as danças não só durante o Festival Folclórico, mas também durante todo ano, principalmente por aqueles que se identificam como pertencente à determinada dança, sejam eles torcedores ou brincantes também constitui uma “tradição”, que é incorporada, ou até mesmo questionada, sobre qual delas é mais tradicional. De outro modo estas quatro manifestações, para alguns brincantes, são “originárias” e foram criadas em Tefé, o que respaldaria a utilização do termo. Para a cantora da Ciranda Tradição Janiele Cavalcante, há um motivo e uma justificativa para as o termo “Danças Tradicionais”:

No Festival Folclórico as danças que pertencem à categoria de “Danças Tradicionais”... são aquelas que foram criadas originalmente aqui... até tentaram uma vez criar uma “Africana” em outro lugar, mas não foi possível, já que está registrada. O que não aconteceu com outras, nós temos o exemplo da Ciranda, que hoje é patrimônio cultural de Manacapuru, mas ela foi originalmente criada em Tefé, e foi levada para lá, isto gera uma insatisfação sim por parte de quem é tefeense [...] porque a Ciranda era nossa, ou seja, foi criada aqui pelo professor Antônio Felício... e por muito... muito tempo ela foi mantida (Janiele Cavalcante, 20-03- 2019)

Na entrevista com a brincante, cuja família é ligada a várias danças em Tefé, e atualmente uma das cantoras da Ciranda Tradição, ela aponta claramente que a categoria de Danças Tradicionais está atrelada ao fato, das danças terem sido criadas “originalmente” em Tefé, ou seja, tem uma “legitimidade” ao serem criadas ou (re)criadas no município.

Para Hobsbawn e Ranger (1997) as tradições inventadas podem ser percebidas em três categorias superpostas: a) as que se estabelecem ou simbolizam as coesões sociais ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) as que se estabelecem ou legitimam instituições,

status ou relações de autoridade; c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inclusão de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. (HOBBSAWN, RANGER. 1997).

Utilizando-se ainda dos conceitos de Hobsbawn, sobre tradições inventadas poderíamos analisar que, estar classificada como uma dança “Tradicional” no Festival Folclórico em Tefé significa ter “legitimidade”, aceitação, status e de certa forma autoridade. Talvez por este motivo, as danças assim classificadas são justamente as que causam maior comoção nos espectadores e simpatizantes de forma geral.

Outra designação que necessita compreensão, tanto se tratando de festival folclórico quanto ao que se refere à Dança Africana de Tefé, é o termo brincante. Na cultura popular como no cavalo marinho, no mamulengo, no Bumbá-meu-boi, no frevo, no reisado, entre outras manifestações populares, é que brincantes dedicam suas vidas para colocar, todos os anos, suas brincadeiras não somente nas ruas, mas atualmente nos palcos e teatros, das mais diversas cidades. O termo brincante/dançante é definido por Lewinsohn, como o “[...] modo de se expressar das pessoas que pertencem a esse universo [da cultura popular] por se autodenominarem brincantes e utilizarem expressões, por exemplo, como: “vamos brincar Cavalo Marinho””. (LEWINSOHN, 2008, p. 26)

Moreira (2015) discorre que ao brincar cavalo marinho, o brincante coloca sua brincadeira na rua. A brincadeira, por sua vez, é parte do brinquedo (cavalo marinho). Assim, o brinquedo abrange toda a extensão da manifestação, e quando um brincante borda sua roupa, ele está construindo o seu brinquedo. Ao vestir a roupa e assumir uma figura (personagem), ele está na brincadeira propriamente dita. Além disso, o termo brincar diferencia-se de conceitos como apresentar e estrear, bastante observados nas atividades teatrais.

Desta forma, os/as brincantes da cultura popular convocam o público para brincar junto, e não apenas para assisti-los. Logo, percebe-se que a fronteira entre brincantes e público se esvai nesse contexto, e a própria distinção entre quem é, e quem não é brincante/dançante torna-se extremamente frágil, pois, de certo modo, na brincadeira todos/as viram brincantes. Percebemos que a fronteira entre brincantes e público se esvai nesse contexto.

No caso específico de Tefé, tomando como pressuposto as considerações de Moreira (2015) espectadores se tornam brincantes à medida que cantam e dançam nas arquibancadas, durante as apresentações das danças das quais são torcedores, e mesmo não adentrando ao palco se tornam parte do espetáculo, pois, este público também se tornaria um sujeito constituinte, sendo um integrante ou elemento a mais da dança.

Alvatir Carolino da Silva, em “Festa dá trabalho” analisa os grupos folclóricos participantes do Festival Folclórico de Manaus, e o autor identifica quatro categorias de sujeitos no âmbito dos grupos folclóricos, que são: os folcloristas, os artistas, os dirigentes e os brincantes. Neste sentido:

Aparentemente o brincante possui um papel coadjuvante nos grupos folclóricos de Manaus, contudo esses grupos não existiriam se não houvesse pessoas que assumissem determinadas atividades como dançar²², exercer papéis de personagem nas dramatizações encenadas, consumir indumentárias. Ser brincante/dançante do grupo folclórico de Manaus ou dançar uma dessas brincadeiras significa necessariamente ensaiar, e se ensaia muito para poder ser brincante/dançante de um desses grupos. Os ensaios são processos de aprendizagens das coreografias, aprimoramentos dos passos, sincronia do conjunto do grupo e aprendizagem das músicas. (SILVA, 2011, p. 140-141)

Na Dança Africana de Tefé e demais grupos que participam do Festival Folclórico local, a categoria de brincante aplica-se de modo geral a todos os participantes daquela dança, independentemente da posição que exerçam, seja ela na dança, banda, direção ou figurino.

Todos são brincantes, e a maioria inclusive, tem várias habilidades e funções, como a exemplo da cantora Tâmara da Dança Africana que em 2018 era uma das cantoras, mas também confeccionou paramentas para alguns destaques, e em anos anteriores já foi a Orixá Iansã da Dança. Neste sentido todos trabalham em conjunto na confecção de adereços, alegorias, instrumentos e elementos cênicos.

Apesar de haver um consenso sobre a posição de que todos são brincantes, é possível verificar que existem fronteiras entre os grupos, que ficaram evidenciadas nos capítulos de descrição de ensaios e apresentações da dança.

²² Na visão de Silva (2011) fica claro que o brincante, dentro do contexto do Festival Folclórico de Manaus, é aquele que ensaia e apresenta a dança em si, os demais participantes têm outras funções e categorias bem definidas no grupo. (SILVA, 2011, p.140)

2.2 CORDÃO FOLCLÓRICO DO GAMBÁ, UM LAMPEJO DA DANÇA AFRICANA

O cordão folclórico do Gambá foi uma das danças folclóricas mais populares em Tefé nos anos de 1970. D. Dora Marinho e a professora Shirlei Rocha gestora da escola entre os anos de 2017/2018 relataram em suas entrevistas, sobre esta expressão e sua influência na Dança Africana de Tefé, principalmente na marcação dos passos, caracterização e indumentária de “Negros” e Baianos.

Já Augusto Cabrolíé em sua obra faz a narrativa da dinâmica da dança, instrumentos, deuses e entidades que eram homenageados, além do Negro escravo. O autor caracteriza a figura de “Mãe Xandoca” que era pertencente à dança do Gambá e que atualmente é um destaque da Dança Africana. Assim, também ocorreu com as figuras dos Orixás e do Preto Velho. O Cordão Folclórico do Gambá era apresentado na Festa de São Benedito, em meados de janeiro, e Cabrolíé afirma que a dança também participava do Festival Folclórico de Tefé, que até os anos de 1980 acontecia tradicionalmente no mês de junho. Assim, o autor faz a narrativa sobre a dança:

O Gambá é uma dança de ritmo afro-brasileiro, que na nossa região, era dançada na festa de São Benedito, comemorada no dia 6 de janeiro, Dia de Reis, e cujo nome vulgar era festa do “Santo Preto”. Duravam dois dias e duas noites inteiras, o cavalheiro numa dança especial, tirava a dama para dançar, embora dançassem soltos. Todos dançavam homens, mulheres, idosos e crianças. Nesta festa eram muitos batuqueiros que batiam o “Gambá” (tambor grande feito de madeira de lei), acompanhado por reco-reco, um pandeiro e mais dois tambores pequenos. As pessoas idosas cantavam seus versos sempre em homenagem ao santo e aos pretos, inventados na hora, como no “repente” ou no “improviso”. Cada parte cantada e tocada tinha um significado como “Cauã”, pássaro de magia cantada para afastar o mal, “São Caetano” (o santo da machadinha), era cantada de madrugada para homenagear o dia, Iemanjá (deusa da água), que salva os pretos em dia de tempestade. Havia homenagem aos escravos através de “Mãe Xandoca” e “Preto Velho”, e divindades como Iansã, e de culto a seres ou fenômenos da natureza, como a maresia, o açai, o cajueiro. Finalmente misturavam-se tais entidades religiosas com os santos (Santo Antônio, São Pedro, São João e São Marçal) num verdadeiro sincretismo folclórico-religioso. Em Tefé, se dançava muito o Gambá que, mais tarde, veio a aparecer no Festival Folclórico apresentado pelo famoso artista tefeense Ambrósio Ramos. (CABROLIÉ, 1997, p. 31)

Na obra “Folclore” de Cássia Frade há uma descrição do Gambá, como uma dança de terreiro, bem diferente desta que Cabriolié narra, entretanto é necessária a compreensão de que o Cordão Folclórico do Gambá de Tefé, apesar de ter a mesma denominação adotou elementos e características diferenciadas da dança popular descrita por Frade (1994), provavelmente muito peculiares e específicas deste local. Na narrativa destaca-se ser uma dança de ritmo afro-brasileiro além de uma festa de “santo preto” enfatizando o sincretismo.

Retomando a reflexão de o Folclore ser dinâmico tanto quanto a Cultura, ou seja, um fenômeno em constante movimento, Almeida (1974) considera que podem ser observadas duas diferentes formas de compreender esta questão, uma sob o aspecto do “empréstimo” e a outra sob o aspecto da “reinterpretação”. Na primeira forma os elementos, se mantém na integridade surgindo como uma extensão na estrutura do fato. Já na “reinterpretação”, a cultura adapta à sua realidade traços culturais antigos ou atuais, alternando a forma, o destino e a função. (ALMEIDA, 1974)

A ex-gestora da Escola Santa Tereza, Shirley Rocha, afirma que a Dança Africana foi praticamente uma espécie de continuação do Gambá. Porém, sob uma nova ótica, que acrescentou outros elementos representando de forma mais marcante a cultura negra. Para Shirley Rocha:

A Dança Africana de Tefé surgiu em 1981 na união e vontade do corpo docente da Escola Santa Tereza, principalmente para participar do Festival Folclórico, porém o grande estímulo veio a partir do cordão folclórico “O Gambá”, que já estava se perdendo. Então se resolveu criar outra dança também voltada para a cultura negra. (Shirlei Rocha, 20-03- 2019)

No texto de Cabriolié estão descritos alguns elementos do Cordão Folclórico do Gambá, que atualmente compõe a Dança Africana, e na fala da ex-gestora justamente a outra dança seria uma forma de continuação do antigo cordão folclórico. D. Dora Marinho, relembra o Cordão Folclórico do Gambá e a figura do fundador, seu “Moreno”, e algumas músicas, que inclusive cantou durante a entrevista e que passaram a compor a apresentação da Dança Africana, herdadas do Cordão:

O seu “Moreno”... Eu não sei se ele era daqui, mas era antigo aqui, e ele era Negro. Além de vereador era muito popular, com uma visão

muito ampla de cultura. O Folclore já existia, mas quando ele se tornou vereador, ele deu aquele “up” e ficou mais fácil para se fazer junto com o prefeito da época. Então tinha tudo que era tipo de cordão folclórico aqui... Tinha cordão de pássaros, a ciranda, e tinha o “Gambá”. Ele criou o “Gambá”, que tinha os “negrinhos”²³ tudo pintado de carvão e óleo, e usavam aquela touca feita de carrapicho mesmo, que nem “Africana” o ritmo era afro mesmo, eles colocavam os atabaques deitados, e faziam batuque.

No relato de D. Dora ela aponta os elementos que eram parte do “Gambá”, como a pintura do corpo com carvão e óleo e a peruca feita de carrapicho. Interessante que estes elementos tinham outra forma de representação e ela afirma que se tratava de uma criação do Sr. Domingos Franco de Amorim, nascido e crescido em Tefé de acordo com seus familiares. Portanto uma criação original de Tefé.

Os casais não eram chamados de Baianos, era cavalheiro e dama, mas as roupas eram estilo Negro, os homens de calças amarradas e as mulheres de saias rodadas coloridas. A música de entrada é a mesma cantada para a entrada dos Baianos na “Africana”, *“Boa noite meus senhores e senhoras que a “Africana” chegou* só que era cantada assim: *“Boa noite meus senhores e senhoras que o “Gambá chegou!”* (D. Dora, 27-11-2018)

Outras evidências são citadas de elementos que foram transpostos de uma dança para outra, inclusive com adaptação de músicas, a utilização da pintura com óleo e carvão e o uso das perucas de carrapichos, que até hoje são elementos e símbolos da Dança Africana de Tefé.

No outro trecho do relato da ex-brincante do antigo Cordão Folclórico do Gambá, D. Auxiliadora Lima de Souza, ela também relembra como era a dança folclórica:

Eu não lembro bem o ano que eu dancei o “Gambá”, mas eu lembro que um grupo saiu do Frei André e foi para o Santa Tereza, lá pelos anos 70, e lá havia uma professora chamada Dadá, o “Gambá” também era do Santa Tereza, só que naquela época ainda não havia a parte da religiosidade, eram apenas os escravos e o batuque. Essa é a lembrança que eu tenho, eu não lembro bem o contexto dos

²³Os brincantes que realizam a encenação dos “Negros” são chamados popularmente de “Negrinhos, durante ensaios e durante as apresentações da Africana, este diminutivo se deu em virtude de participarem crianças e adolescentes deste quadro.

brincantes, mas não havia os Baianos, era totalmente diferente da Dança Africana apresentada agora [...] lembro que os brincantes cantavam com garra e tinha uma música assim: “Ajuntai, ajuntai, ajuntai açai pelo chão” [...] Na verdade o Gambá acabou, mas não acabou em mim, porque quando eu viajei para a Bahia eu me lembrei muito do Gambá, pelo ritmo dos batuques de lá. (D. Auxiliadora Lima 15-10-2018)

No trecho da entrevista de D. Auxiliadora Lima de Souza, há a reafirmação do Cordão Folclórico do Gambá também pertencer à escola Santa Tereza, porém, coloca que naquela época não havia uma ligação com religiosidade, mas já havia a representação do Negro escravizado e o batuque, em sua percepção não há similaridade com a dança apresentada hoje, mas fala sobre a semelhança com o batuque e o ritmo da Bahia, indicando a pertença de originalidade a Tefé.

2.3 DANÇA AFRICANA DE TEFÉ (AM), O SURGIMENTO EM HOMENAGEM AO NEGRO.

A Dança Africana de Tefé surgiu no início dos anos de 1980, e na busca pela compreensão de como a dança foi originada ou (re)criada, alguns colaboradores da pesquisa durante as entrevistas, sugeriram a procura por uma obra específica, em que a dança está descrita, e indicaram o livro do escritor e memorialista tefeense Augusto Cabrolié, já citado neste texto. Sua obra é considerada uma raridade, muitas das pessoas das quais entrei em contato para ter acesso, haviam emprestado ou se desfeito do livro. Após uns dias de procura, uma professora aposentada da área de Geografia, cedeu o livro para a pesquisa, pois, lá está a descrição do folclore e a cultura do município, lendas da região, e principalmente as danças. Algumas já extintas, mas outras ainda em atividade, na qual a Dança Africana de Tefé está inserida.

Na obra “Tefé e a cultura Amazônica” o professor Augusto Cabrolié descreve uma das “versões” da Dança Africana, visto que a obra é de 1996, e os aspectos que ele considerou mais importantes:

Esta dança foi criada e organizada pelos professores da Escola Estadual Santa Teresa, procurando levar algo de novo para o Festival Folclórico de Tefé. Foram aproveitadas todas as opiniões, selecionados os discos, pesquisado no centro de Umbanda e, montada de acordo com tudo o que se sabe da cultura negra e dos

ritos afro-brasileiros. Os personagens pintados de Negros, trajando estampas, saias rodadas, os argolões e o cajado de Oxalá para dar força e energia, vêm com os rituais, danças, magia e divindades africanas. (CABROLIÊ, 1996, p. 62)

Na narrativa do autor a Dança Africana, foi elaborada e criada pelos professores da escola, no sentido de levar uma nova proposta para concorrer no Festival Folclórico, e que, uma das principais fontes de informação para a pesquisa foi um centro de umbanda do município, onde foi realizada uma breve entrevista com pai de Santo, popular Raimundo Batuqueiro.

O Sr. Raimundo me recebeu de forma muito amistosa e gentil, mesmo com a saúde fragilizada e com dificuldades na mobilidade, pois, além de tratar-se de um senhor de 70 anos, naquele período recuperava-se de um episódio de derrame. Com toda a dificuldade física fez questão de primeiramente mostrar sua casa de religião.

Um lugar amplo, com aroma de defumação e altar ricamente decorado com flores, santos, pretos velhos e caboclos. Imagens no alto por todos os lados e especialmente uma gigante no centro do grande salão, a figura de São Jorge em seu cavalo, com uma lança e espada entre as mãos.

Um lugar que, para quem simpatiza com o Batuque²⁴ como eu, compreende a força, energia e fé que irradiam e exalam por aquele lugar. Logo após mostrar as dependências do salão, seu Raimundo sentou-se em uma cadeira de balanço, e se colocou à disposição para conversar.

Fui breve, levando em consideração o estado de saúde o qual seu Raimundo se encontrava. Após pensar por alguns instantes, respondeu com voz fraca, procurando as lembranças que talvez tenham se perdido, não com o tempo, mas como consequência da doença:

Minha filha eu lembro que vieram aqui sim... Não sei dizer quantos..., mas vieram... eram os professores eu acho..., pediram minha ajuda, orientação... eu mostrei a casa falei dos Santos e entidades, aqui é

²⁴ O Batuque consiste na modalidade Afro-religiosa que se desenvolveu no extremo sul do Brasil, e que tem em Porto Alegre e demais cidades gaúchas uma importante referência constituindo esta região o centro de circulação desta religião para o mundo. O Batuque representa a forma mais africana do complexo afro-religioso gaúcho, onde cultua os Orixás (nagô) e privilegia os elementos mitológicos, simbólicos, linguísticos, doutrinários das tradições banto e nagô. Alguns cultos de Matrizes Africanas são considerados modalidades regionais como o Candomblé da Bahia, o Xangô de Recife, o Babaçuê no Pará, a Casa de Mina do Maranhão e o Batuque do Rio Grande do sul constituem este grupo. (TADVALD, Marcelo. 2016, p. 48)

umbanda, na dança eles apresentam o candomblé [...], eu vi a muito tempo apresentação, mas agora nem posso sair mais, fico cansado sem ar [...] mas eles vêm para fazer as oferendas dos santos pedir licença, acho que quase todos os anos... porque como estive doente, fiquei muito tempo fora né, agora meu filho (de santo) que está no meu lugar. (Raimundo Batuqueiro, 08-05-2018)



Figura 03: Sr. Raimundo na Festa São Sebastião.
Fonte: Jorge Eduardo.

Para Augusto Cabroliê, o surgimento da Dança Africana teve como intenção ressaltar a homenagem ao Negro e sua religiosidade. Ele também destaca que os personagens representando os Negros escravizados tinham seus corpos pintados. Este é um elemento que ainda permanece desta mesma forma atualmente.

Seguindo no texto de Cabroliê (1996), o autor aponta personagens e compõe a Dança Africana durante a apresentação. São eles:

a) Princesa Isabel, depois de muitas leis assinadas em favor aos escravos, assinou a lei Áurea. **b) Capoeira**, utilizada pelos Negros como arma de defesa e na segurança política. **c) Os Baianos**, um pedaço da África se mudaram para o Brasil com os escravos, e é na Bahia que até hoje sentimos a força da cultura negra, através dos pratos típicos e das cerimônias religiosas. **Negrinhos e Baianos**

dançam e cantam ao som da batucada, homenageando seus Orixás que se apresentam, vestidos de modo especial com um canto e dança. São Homenageados: **a) Oxalá**, maior dos santos dos terreiros da Bahia, Senhor do Bom Fim, pai de todos os Orixás. **b) Iansã**, senhora dos ventos e das tempestades, guerreira valente, terceira esposa de Xangô. **c) Oxóssi**, deus da caça, das florestas, seu símbolo é o arco e a flecha e usa chapéu de couro. **d) Xangô**, deus das trovoadas, raios, chuvas e tempestades. Suas cores são o vermelho e o branco, usa o machado como símbolo. **e) Ogum**, deus da guerra e da luta, seu símbolo é espada e a lança. **f) Preto Velho**, Negro sofrido que morreu durante a escravidão. **g) Iemanjá**, figura amada e tida como esposa mulher e mãe de todos, relacionada com Maria, Janaína, a sereia, a Rainha do Mar, a senhora das águas, é a esposa de Oxalá, mãe de todos os Orixás. Seus adeptos costumam reunir-se nas praias lançando às águas, flores, moedas, champagne, velas e outros presentes. (CABROLIÉ, 1996, p.62-63)

No trecho o autor ressalta as figuras de Princesa Isabel, da Capoeira, Baianos e dos “Negrinhos”, e que de acordo com relato de D. Dora Marinho, no contexto da dança homenageiam aqueles que representam dentro da religiosidade a resistência negra, através do culto aos Orixás do candomblé e a entidade de umbanda que é o Preto Velho.

A brincante Taline Ramos Marinho destacou que outros Orixás foram sendo incorporados no decorrer dos tempos, como Oxumaré que representa a cobra arco-íris e tem a dualidade do feminino e masculino. Omolú ou Obaluaiê que é o Orixá das doenças e da renovação dos espíritos. Obá, que é a orixá guerreira e a primeira esposa de Xangô, e o Orixá mais recentemente incorporado no quadro de divindades da Dança Africana de Tefé foi Nanã Burukê, que é a mais velha do panteão dos demais Orixás, considerada a senhora do barro, mangues e pântanos (Diário de campo, outubro de 2018).

Em seu relato a fundadora D. Dulcina descreve como foi o surgimento da Dança Africana:

A Dança Africana surgiu no município de Tefé em 1981. O objetivo de criar a dança foi valorizar e divulgar a cultura africana e afro-brasileira mostrando um pouco do que herdamos do Negro através da apresentação dos Orixás, da batucada, instrumentos musicais, cantos, indumentária, enfeites e adereços, o gingado. A africana veio para enriquecer o folclore tefeense. (D. Dulcina, 17-03-2019)

D. Dulcina reforça que o objetivo da dança foi voltado à valorização e difusão da cultura africana e afro-brasileira, além de integrar-se ao folclore do município. Em sua versão afirma que a dança foi criada por iniciativa da comunidade da Escola Estadual Santa Tereza, que era formada por gestora, professores e demais funcionários com o objetivo de competir no Festival Folclórico de Tefé, no início dos anos 1980.

O professor Francisco Torres relata sobre uma primeira denominação para a Dança Africana:

A Dança Africana surgiu no ano de 1982²⁵, com intuito de abraçar a causa negra. Em um primeiro momento a dança se chamou “Dança Africana professores e alunos na Roça”, [...] então neste momento tinha a necessidade de a escola criar uma dança inovadora para o Festival Folclórico. O primeiro momento foi visitar um centro de umbanda, que nós temos aqui em Tefé, localizados no bairro do Abial, que é coordenado pelo senhor Raimundo Paes, uma pessoa que orientou muito bem no sentido de homenagear a cultura negra (Francisco Torres, 30-04- 2019).

Para o professor, primeiramente a dança foi chamada “Dança Africana professores e alunos na Roça”, entretanto, não lembrou o porquê desta denominação, só colocou que posteriormente foi simplificada, permanecendo somente Dança Africana, alguns se referem ainda somente como “Africana”.

Outro trecho importante do relato de Francisco Torres se refere a uma mudança no caráter da apresentação, e define a partir de quando foram inseridos outros elementos:

No centenário da libertação da escravidão, no ano de 1988 é que a dança veio com uma nova roupagem, pois, para dar ênfase a esta data foram acrescentados mais outros elementos na dança. Neste ano é que outros Orixás além de Iemanjá passaram a fazer parte da Dança Africana, uma vez que lá no início [...] só tinha os quadros de Negros, Baianos e a Iemanjá. Desde então ela passou a ser apresentada com uma composição mais parecida do que temos atualmente (Francisco Torres, 30-04- 2019).

²⁵ Nos relatos dos entrevistados, houve divergências quanto ao ano de fundação da Dança Africana de Tefé, alguns afirmaram ter sido em 1981 e outros 1982. O histórico aponta 1981, porém estas divergências são naturais, visto que todo o relato sobre qualquer evento é subjetivo, e que em uma pesquisa não existem verdades absolutas, quando se trabalha com memória e história.

No relato da co-fundadora D. Dora Marinho, existem indicações importantes também com relação ao início da dança, e com relação às mudanças ocorridas ao longo do tempo, bem como as várias versões:

Quando colocaram a “Africana” nossa referência foi esta época em que o Negro escravizado vem para o Brasil, chegando pelo nordeste, principalmente na Bahia [...] a primeira versão era mesmo só a dança com “negrinhos” e Baianos, em 82 é que veio o primeiro Orixá que foi lemanjá... que se não me engano era a Romilda. A dramatização com Princesa Isabel e os outros Orixás foram sendo incorporados depois com o tempo [...] e logo nos primeiros anos só era aquela dança negra mesmo, somente com a marcação do passo, quem era de família de Negros ainda tinha mais evolução, mas quem não era ficava só na marcação (D. Dora Marinho, 27-11-2018).

D. Dora faz indicações temporais com relação a uma primeira versão, e afirma que a dança era composta somente por “Negros” e Baianos, e que a partir de 1982, foi inserida lemanjá. Comparando as versões de D. Dora e do Professor Francisco Torres, é provável que a dramatização da dança relativa à história de escravidão e libertação, tenha sido inserida em 1988, por conta do centenário, além dos demais Orixás. No trecho seguinte ela destaca:

Aí depois quando criaram mesmo um amor pela “Africana”, é que... tínhamos muitos professores bons naquela época, e aí tinha uma professora chamada Auxiliadora Reto, Dorinha, ela é uma pessoa muito inteligente, de muita cultura, junto com a D. Dulcina que também é muito inteligente, aliás, D. Dulcina foi fundamental, esta dança só está de pé até hoje pelo esforço dela... aí elas pensaram “Mas não pode ficar somente nisto” e elas pesquisaram! Naquela época não tinha internet, mas elas foram atrás e pensaram, leram muito sobre isto... e aí ela foi evoluída desta maneira, os professores se empenharam muito, naquela época os professores se empenharam muito (D. Dora Marinho, 27-11- 2018)

A entrevistada esclareceu que a pesquisa se deu através de livros, revistas e informações de pessoas conhecidas, e, que também contaram com a contribuição de uma amiga gestora D. Dadá, que residia em Salvador na Bahia. (Diário de Campo, novembro de 2018).

De acordo com os relatos, evidenciaram-se os objetivos com relação à (re)criação da Dança Africana, e que estes foram concebidos em um ambiente

educacional, no sentido de acolher e homenagear a causa negra, tanto na valorização quanto na divulgação da cultura afro-brasileira, neste sentido a brincante Taline Ramos Marinho destaca o seguinte:

Desde 2016, a Dança Africana assumiu um compromisso social, de apoio aos direitos iguais, de combate a todo tipo de preconceito e de estimular o conhecimento, seja através das palestras que participamos de mesas de debate, das apresentações em alusão ao dia ou semana da consciência negra [...] em eventos de cunho educacionais quanto culturais, além de emprestarmos ou mesmo doarmos, como já aconteceu, indumentárias para escolas e centros de religiões de matrizes africanas de Tefé, pelo fato da nossa dança ser baseada na cultura negra, africana e afro-brasileira. (Taline Ramos Marinho, 27-11-2019)

Este “novo” posicionamento de assumir um compromisso social, mesmo não tendo uma ligação direta com movimento Negro, nem com qualquer outra forma de organização política, faz com que a dança e seus integrantes desempenhem um papel político e social através da valorização e exaltação da cultura afro-brasileira e afrodescendente.

Nos relatos, um dos fatores que contribuiu para o surgimento da dança foi a necessidade da escola apresentar algo inovador para o Festival Folclórico do município. Neste sentido para levar para o festival uma apresentação mais “original” de acordo com o professor Francisco Torres, os organizadores da dança contaram com a orientação do centro de umbanda, na figura do seu Raimundo Batuqueiro, como descrito logo na introdução desta dissertação. Essa contribuição de acordo com o professor se deu especialmente para a dança do “Quadro dos Baianos”, que foi elaborada a partir dos elementos da religião afro-brasileira. Sobre o aspecto da religião Francisco Torres menciona:

A princípio tinha todo um ritual que as pessoas tinham um intuito de que seria uma dança de macumba²⁶ e tudo mais, a nossa dança em si, realmente ela é um candomblé, mas ela homenageia a cultura negra, porque no período da escravidão, nós somos sabedores que historicamente o Negro era proibido de entrar na religião católica, então eles se refugiavam formando quilombo e assim exaltavam os Deuses da sua religião através da religião católica, como lemanjá,

²⁶ Macumba é uma espécie de árvore africana e também um instrumento musical utilizado em cerimônias de religiões afro-brasileiras, como candomblé e umbanda . O termo porém acabou se tornando uma forma pejorativa de se referir a estas religiões, e sobre tudo as oferendas feitas pelos seguidores.

que é representada por Nossa Senhora de Fátima. (Francisco Torres, 30-04- 2019)

No relato ele menciona que a princípio a dança seria uma representação de um ritual religioso, portanto, representando a identidade negra através da religiosidade, o que levaria, portanto a refletirmos que a dança em sua origem tenha uma relação identitária com o Negro, mesmo que apenas no caráter religioso. Ele também aborda a questão do sincretismo religioso, que historicamente era a forma dos Negros escravizados exaltarem seus próprios deuses através dos santos católicos. Essa prática faz parte da umbanda, uma vez que a pesquisa para sua elaboração perpassou por este ambiente litúrgico, e conseqüentemente houve a transposição desta leitura para a dança.

Na Dança Africana cada Orixá apresentado, tem uma narrativa vinculada a seu simbolismo e seu significado na religião do candomblé, entretanto, como mencionado anteriormente muitas referências foram obtidas na religião de umbanda, e o sincretismo se apresenta através da equivalência de cada Orixá na religião católica, e apesar de serem de matrizes africanas, o candomblé e a umbanda são religiões diferentes.

Durante o trabalho de campo, o professor Francisco Torres cedeu o histórico de apresentação da Dança Africana, usado no ano de 2016. O texto fundamenta e justifica a apresentação:

A escola Estadual Santa Tereza desde 1981 apresenta ao público tefeense a sua tradicional Dança Africana, que com suas características próprias inovadas e com muito brilhantismo encanta a todos que a prestigiam. Nossa dança traduz um pouco da cultura africana por nós herdada dos escravos vinda para o Brasil na época colonial. A Dança Africana tem como tema principal a Louvação aos Orixás e apresenta três quadros distintos: Negros, Baianos e Orixás. **Negros** – povo sofrido e maltratado, que prestou grandes serviços na época da colonização brasileira e deixou considerável acervo para a cultura do nosso povo, através da música, danças, cerimônias religiosas, culinária, linguagens etc. Neste quadro apresentamos de forma dramatizada o sofrimento do Negro, como também exaltamos Princesa Isabel, a redentora que a 13 de maio de 1888, assinou a lei Áurea que deu a liberdade aos escravos no Brasil. Trazemos a capoeira, misto de dança e luta que consideramos um importante legado cultural, também mãe Xandoca que representa a mãe de todos os Negros sofridos.

No primeiro trecho é mencionado o ano de 1981, delineando um resumo sobre o propósito geral da apresentação, e observa-se como o termo “tradicional” já acompanha a denominação da dança. Um detalhe importante é que dos três quadros, é colocado no histórico que o tema principal é a louvação aos Orixás, dando esta ênfase na representação da religiosidade.

A segunda parte do texto, apresenta os Baianos:

Baianos – Considerando que a força da cultura negra está na Bahia, trazemos um quadro com Baianos que se apresentam com características afros (saias rodadas, blusas com babados, pulseiras, argolas e colares) que ao som de tambores cantam e dançam para louvar os Orixás.

No texto os Baianos representam a força da Bahia como berço de culturas africanas vindas para o Brasil. Já na religiosidade os Baianos, são entidades da umbanda, que fazem parte da linha comandada por Ogum, que é a linha das demandas que rege a fé, as batalhas da vida e salva os aflitos.

No último trecho, o histórico se refere ao terceiro quadro, que homenageia o Negro através da sua religiosidade, principalmente através das figuras dos Orixás, deuses que faziam parte das culturas africanas, e que aqui no Brasil passaram a fazer parte do candomblé, bem como outras várias religiões de matrizes africanas.

Orixás – os povos africanos trouxeram para o Brasil, a crença nos Orixás, deuses protetores de vários elementos da natureza como: fogo, água, terra e ar que se comunicam com os homens através de vistosos e complexos rituais. Cada Orixá apresenta uma dança, com uma roupa específica e sua chegada é saudada com cantos de alegria. Sabe-se que na África os Orixás eram em grande número, hoje no Brasil os mais cultuados são: Oxalá, Iansã, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxum, Oxumaré, Omolu e Iemanjá. (Histórico da Dança Africana, cedido pelo professor Francisco Torres em 20-04-2019)

Este histórico foi utilizado como matriz de referência para elaboração dos históricos durante as apresentações, nos anos de 2018 e 2019. Os textos de apresentação da dança foram nestes anos mais extensos e elaborados com objetivos específicos, que trouxeram uma narrativa alinhada com temáticas envolvendo os itens concorrentes no Festival Folclórico atendendo a regulamentação do evento. O histórico trata-se de um documento que é entregue

para a comissão julgadora, no qual serve para nortear a apresentação. Neste sentido é de fundamental importância que o histórico esteja em harmonia com a apresentação, pois qualquer discordância, os jurados podem reduzir nota de quaisquer itens, se julgarem que não esteja de acordo com o histórico.

Diante de tantos relatos e informações, cada entrevista foi tratada e analisada de forma única, porque evidentemente a pesquisa não teve pretensão de julgar a fundamentação ou veracidade nos eventos ou elementos utilizados para compor a apresentação, mas sim, de utilizar estes relatos como uma ferramenta fundamental para preservarmos uma memória, de forma que através destas lembranças individuais fosse possível constituir uma memória coletiva, solidificando-se para contar uma história, relacionada à dança. O fato de precisar a data de criação ou (re)criação da Dança Africana de Tefé, não foi possível, porém, ao reunir as partes deste quebra-cabeça, pôde-se constituir uma história, embora com algumas brechas, passíveis de se tornarem referência, ou ponto de partida para um aprofundamento maior na história da dança e sua relação com esta comunidade além de se tornar uma memória impressa no folclore da região.

Portanto, baseado nos relatos a primeira versão da Dança Africana, teria surgido praticamente como um seguimento do Cordão Folclórico do Gambá. O primeiro ano teria apresentado somente a dança com “negrinhos” e Baianos, já no ano seguinte teria incorporado o primeiro Orixá, e somente no ano do centenário de libertação teria incorporado a dramatização com princesa Isabel.

Com relação à denominação “Dança Africana”, que no caso nenhum dos entrevistados conseguiram recordar porque foi escolhido, no trecho da entrevista do professor Francisco Torres pode haver uma pista sobre o nome da Dança: *“Depois exaltamos o Negro como um pedaço da África que veio para o Brasil, onde Salvador era o centro de tudo, o refúgio de tudo do período da venda dos escravos e assim lá se predominou o maior número de baianos”*. (Francisco Torres, em 30-04-2019).

Nesse detalhe exposto pelo professor quando se refere ao Negro, como: “um pedaço da África que veio para o Brasil”, é que talvez tenha sido decisivo para a denominação “Dança Africana”. Pois os demais entrevistados, inclusive D. Dulcina e D. Dora, não tem estas lembranças. Mas um detalhe que não faz diferença diante do que a Dança representa e significa para todos os brincantes e torcedores.

CAPÍTULO 3 – NA ARENA E NO TABLADO O INÍCIO DO ESPETÁCULO: A(S) CENA(S) DA ESCRAVIDÃO E A GIRA DE BAIANOS.



Figura 04: “Quadro dos Negros” Dança Africana no 48º Festival Folclórico de Tefé.
Fonte: Orange Cavalcante.

O fenômeno da escravidão remontada antiguidade, no ocidente, oriente e de maneira interafricana. No Brasil uma das formas de domínio dirigido pela Igreja e pela corte no período da colonização e escravidão foi à incorporação das danças nas procissões e cerimônias fora do templo, ligando-se a tradição europeia por intermédio de Portugal. (SABINO; LODY 2011, pág.4)

Independente do cenário de opressão e imposição, a cultura negra resistiu, e dentre as formas de resistência do Negro consideram-se a capoeira, as religiões de matrizes africanas, as músicas, as danças e outros elementos, os quais foram tão importantes quanto às rebeliões, fugas e ataques aos senhores, que marcou o Brasil escravagista.

Partindo da questão histórica, o primeiro quadro da Dança Africana de Tefé leva para o espetáculo a cena de sofrimento do Negro escravizado. As descrições deste quadro nos itens a seguir serão do ano de 2018 e 2019, com intuito de comparar as versões apresenadas, além de analisar as relações de sociabilidade a partir da perspectiva dos fundadores, brincantes e torcedores, além dos vínculos de caráter institucional que foram desatrelados, principalmente com relação à participação efetiva da comunidade escolar de um ano para outro.

O CANTO DAS TRÊS RAÇAS²⁷

Clara Nunes

*Ninguém ouviu um soluçar de dor
No canto do Brasil
Um lamento triste sempre ecoou
Desde que o índio guerreiro
Foi para o cativo e de lá cantou
Negro entoou*

*Um canto de revolta pelos ares
No quilombo dos Palmares onde se refugiou
Fora à luta dos inconfidentes
Pela quebra das correntes nada adiantou,
E de guerra em paz, de paz em guerra
Todo o povo desta terra quando pode cantar*

*Cantar de dor
ÔÔÔ...ÔÔÔ
ÔÔÔ...ÔÔÔ
ÔÔÔ...ÔÔÔ
ÔÔÔ...ÔÔÔ*

*E ecoa noite e dia é ensurdecidor
Aaaah, mas que agonia
O canto do trabalhador
Este canto que devia ser um canto de alegria
Soa apenas como um soluçar de dor*

*ÔÔÔ...ÔÔÔ
ÔÔÔ...ÔÔÔ
ÔÔÔ...ÔÔÔ
ÔÔÔ...ÔÔÔ*

²⁷Música Canto das Três Raças de autoria de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, interpretada pela cantora Clara Nunes, no álbum de mesma denominação da gravadora EMI-Odeon lançado no ano de 1976. Foi interpretada pelos cantores e banda para apresentação da porta-estandarte da Dança Africana de Tefé, homenageando e representando a resistência negra, respectivamente nos 48º e 49º Festival Folclórico de Tefé.

3.1 DESCRIÇÕES DO QUADRO DOS “NEGROS”: APRESENTAÇÃO E PERSPECTIVA DE 2018.

A primeira descrição do quadro dos “Negros” faz referência à apresentação no 48º Festival Folclórico que ocorreu no ano de 2018, quando na ocasião o festival estava ainda concentrado na arena da Praça Remanso do Boto. Já era madrugada do dia 19 de junho, quando, pouco antes de 2 horas da manhã a Dança Africana de Tefé (AM) iniciou seu espetáculo. Assim, que anunciaram a tradicional Dança Africana, os torcedores vibraram e, em coro cantaram “*Africana chegou ôôô*”.



Figura 05: Torcedores da Dança Africana.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Ramos Marinho.



Figura 06: Entrada dos professores e apoiadores da Dança Africana.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Ramos Marinho.

Foram também chamados à arena o grupo de professores da Escola Estadual Santa Tereza e apoiadores da dança que entraram de mãos dadas, e a partir daí iniciou-se oficialmente, a apresentação com o tema “Iansã e Xangô”, que também foram os Orixás regentes²⁸ do ano de 2018.

O apresentador oficial fez então a chamada da banda²⁹ e dos cantores da Dança Africana, que naquela ocasião além do cantor oficial contou com a presença da fundadora D. Dulcina no apoio de voz.



Figura 07: Fundadora e cantora da Dança Africana de Tefé, D. Dulcina.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Ramos Marinho.

²⁸ Um ou mais Orixás são indicados como regentes do ano, através de jogos de búzios, cartas e outras ferramentas da religiosidade, isto é a indicação que as características de personalidade do mesmo irão prevalecer durante aquele ano. (Fonte: Centro de Umbanda Raízes Espirituais)

²⁹ A Banda da Dança Africana de Tefé é composta por aproximadamente 20 integrantes, onde tocam os seguintes instrumentos de percussão: Atabaques, Tambores, Afoxés, Agogôs, Tarol, Xequerês e Espanta-cão (cruz de madeira, com platinelas nos braços e por um reco feito de molas). Além do cantor principal que concorre ao item melhor cantor tem mais duas ou três pessoas que fazem o apoio de voz.

O primeiro item a ser anunciado para evolução na arena foi a Porta-estandarte, cuja indumentária veio em tecido brilhante ricamente decorado, e com um adorno de cabeça inspirado nas paramentas dos Orixás regentes Xangô e Iansã. Todo seu bailado foi conduzido pelo ritmo dos tambores, marcados por contratempos dos pés e muitos giros, e a todo instante apresentando o estandarte. “O Canto das Três Raças”, conhecida nacionalmente na voz da cantora Clara Nunes, há muitos anos é a canção utilizada para esta entrada, e, é definida pelas brincantes/dançantes, Taline Ramos Marinho e Tábhata Benitz, como hino de resistência da dança.



Figura 08: Porta-Estandarte no 48º Festival Folclórico
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Ramos Marinho.

Mesmo tratando-se de uma apresentação solo, foi um momento marcado por muita interação com o público, pois, a destaque estava sob avaliação³⁰, e tratava-se

³⁰ No 48º Festival Folclórico três jurados realizaram a análise das apresentações atribuindo notas de 5 a 10 para cada item apresentado. Jurados estes selecionados e convidados pela Secretaria Municipal de Cultura e Comunicação que foi organizadora do evento.

de um dos 10 itens³¹ avaliados e julgados no 48º Festival Folclórico de Tefé, nas categorias de “Danças Tradicionais”.

Este início visivelmente emocionou e contagiou a todos nas arquibancadas, pois, torcedores e simpatizantes da dança agitavam bandeiras, dançavam e cantavam juntos, ao som da música de Clara Nunes, que para os brincantes da Dança Africana tem um forte significado. Sua letra descreve o sofrimento dos escravizados e também de um povo oprimido. Um momento muito intenso para público e torcedores.

O quadro dos “Negros” iniciou com a entrada da alegoria “Navio Negreiro”, de onde desceram já enfileirados aproximadamente 40 brincantes dramatizando o sofrer da escravidão, quase todos alunos da Escola Estadual Santa Tereza. A participação dos alunos neste quadro teve uma relação direta com um projeto sobre valorização da Cultura Negra, desenvolvido na disciplina de História, e diferentemente dos demais quadros em que a participação pode ser de pessoas externas, o quadro dos “negrinhos”, foi com participação quase que exclusiva dos alunos, e de acordo com a atual gestora Andréa Mendonça Silva há muitos anos se estabeleceu desta forma.

Neste momento da apresentação, a banda silenciou seus tambores e a dramatização teve apenas como acompanhamento o poema “Negro Banzo”, no canto a capela do grupo de cantores que o adaptaram para uma melodia, que remetia a um sofrimento e lamento encenado pelos brincantes, sendo castigados pelo feitor. Em consonância com esta representação haviam outros elementos que trouxeram a cena o efeito desejado, o figurino foi um detalhe muito importante. Os brincantes meninos vestiram apenas uma calça de estopa ou pano branco amarrado à cintura, e a mistura de carvão e óleo foi utilizada para “enegrecer” a pele, deixando um aspecto brilhante. Pequenas nuances em vermelho sobre o tom Negro, simularam as marcas das chibatadas, e tudo foi complementado com correntes e amarras. Para finalizar, perucas artesanais feitas com carrapicho deram um efeito diferenciado, e colares de seringa atravessaram seus corpos. As meninas também utilizaram a pintura, porém, suas vestes foram confeccionadas em tecido de cetim e chita estampados, com turbantes amarrados na cabeça.

³¹ Os itens avaliados no Festival Folclórico de Tefé, são similares aos itens avaliados nos Bois-bumbás de Parintis. São itens de avaliação: Porta-Estandarte, Cantor, Banda, Apresentador, Rainha, Conjunto Folclórico, Indumentária, Evolução, Alegorias e Enredo. (Fonte: Secretaria Municipal de Cultura e Comunicação de Tefé)

Alguns “negrinhos” amarrados ao tronco dramatizaram o sofrimento, sendo açoitados por feitores, que tinham por objetivo demonstrar as técnicas que eram utilizadas na época. Um estava preso ao pelourinho, enquanto os demais encenavam ajoelhados, um lamento pelas torturas e maldades sofridas. Ao observar a platéia, muitos torcedores cantavam em baixo tom o poema, juntamente com os cantores. Keyliane Pinheiro é uma torcedora que acompanha o festival desde criança, e apesar de nunca ter “brincado africana” destacou que sempre foi torcedora junto com seus familiares, inclusive acompanhando alguns ensaios na quadra da escola. Em seu relato, descreve o sentimento em relação á entrada dos “Negros”:

A entrada dos “Negros” é algo sempre esperado na Dança Africana, o que mais toca na encenação é quando a música começa...e os atores acorrentados entram se arrastando sendo torturados e açoitados... parece tão real, e nos transmite uma dor que certamente os Negros escravizados viveram no cativoiro, e toda aquela caracterização... ao mesmo tempo que é triste é tocante, e depois quando acontece a “libertação”, nos passa uma sensação de força, de ter aguentado e resistido a tudo mesmo, é muito bonito de ver e sentir claro. (Keyliane Pinheiro, 12-11-2018)



Figura 09: Personagens representando os “Negros”.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Ramos Marinho.

BANZO NEGRO³²

*Negro clama liberdade
Negro não sabe o que é dor,
Negro não em alma não,
Assim dizia o feitor,*

*Malvado banzo me mata
Quero a minha Pátria voltar
Na minha terra era livre,
Como andorinha a voar*

*Na senzala escura e fria
O escravo é todo dor
Por fuga e por rebeldia
Muito apanhou do feitor*

Negro clama liberdade....

*Pagou caro o pobre escravo,
Sua ânsia de livre ser
A sina do Negro escravo
É trabalhar e sofrer.*

*Seu corpo pertence ao senhor
Come o que dá o senhor,
Dorme onde quer o senhor,
Faz o que manda o senhor.*

Negro clama, liberdade...

*Humilhado e sofrido
Espancado e açoitado,
Morre o pobre escravo,
Pelo feitor maltratado*

Negro clama, liberdade...

³² Extraído da obra de Augusto Cabrolié, porém, não foi encontrado fonte, em alguns sites existe uma versão parecida, mas os brincantes não souberem dizer qual a procedência do poema e se foi modificado e adaptado para a dança.

Após a cena de drama, a figura da mulher altiva, de caminhar elegante e vestida ricamente com roupa colonial foi anunciada posicionando-se no meio da arena, era a personagem de Princesa Isabel, que compôs a cena de “libertação”. Um trecho da lei Áurea foi lido, e o momento da encenação que remetia ao sofrimento e martírio, foi substituído pela comemoração, em que os tambores romperam o silêncio. Avançaram os capoeiristas, que, de acordo com a narração do apresentador estavam representando a resistência do Negro.



Figura 10: Princesa Isabel na cena de libertação do “Negro” no 48º Festival Folclórico.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Marinho



Figura 11: Capoeiristas representando a resistência do “Negro”.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Marinho.

A última parte do quadro dos “Negros”, antes da entrada de Baianos e Orixás, foi com a personagem Mãe Xandoca, que ao ser anunciada já adentrou dançando. Esta personagem já descrita por Cabrolié é remanescente do Cordão Folclórico do Gambá, e foi incorporada a Dança Africana de Tefé, onde representou a mãe dos escravos sofridos, e que mesmo sendo apresentada sob esta perspectiva, Mãe Xandoca é uma personagem alegre e dançante. Um detalhe interessante em seu figurino é o bebê Negro (boneco) que carrega em seus braços, e seu bailado composto por giros e uma ginga acompanhando os tambores. Ela trouxe muita animação para este momento, inclusive uma interação com os espectadores, pois

também se colocaram a bailar nas arquibancas, marcando uma transição importante no espetáculo.



Figura 12: Mãe Xandoca, a mãe de todos os “Negros” no 48º Festival Folclórico.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Ramos Marinho.

A partir da entrada de Mãe Xandoca, a ação de encenar foi substituída pela ação de dançar, “Negros” se posicionaram abrindo espaço para a entrada da dança dos Baianos, momento de muita vibração e energia.



Figura 12: Momento em que “Negros” dançam com Mãe Xandoca.
Fonte: Orange Cavalcante.

3.2 DESCRIÇÃO E CONSTRUÇÃO DO QUADRO DOS “NEGROS” EM 2019.



Figura 13: Alegoria da Igreja Nosso Senhor do Bom Fim.
Fonte: Lucas Ramus.

A Dança Africana de Tefé, por mais um ano disputou o Festival Folclórico, e já no início da madrugada do dia 25 de agosto de 2019, os brincantes prepararam-se na concentração para iniciar mais um espetáculo. Em torno de uma hora da manhã foi anunciada a “Tradicional” Dança Africana, e como no ano anterior primeiramente, foram chamados a banda e as cantoras da dança.



Figura 14: Banda da Dança Africana no 49º Festival Folclórico.
Fonte: Lucas Ramus.

Nas arquibancadas os torcedores novamente, vibraram com o início da apresentação, e logo adentrou ao espaço do tablado o apresentador oficial, professor Francisco Torres, que retornou ao posto em 2019. O popular “Gato”, durante sua *“performance”*, interagiu e dançou com “Negrinhos”, Baianos e Orixás, o que já é uma característica própria como apresentador, diferenciando-se de apresentadores de outras danças.



Figura 15: Apresentador Francisco Torres no Tablado.
Fonte: Lucas Ramus.

Seguindo o histórico e roteiro de apresentação, após a chamada da banda, cantores e apresentador, foi anunciada a Porta-estandarte, que realizou seu solo. Novamente com “O Canto das Três Raças” e trouxe em sua indumentária características mais voltadas a africanidade, inspiradas principalmente no Ilê Aiyê da Bahia, já que o tema proposto para a Dança Africana em 2019 foi “Africana é Bahia de todos os Santos”, sob as regências dos Orixás Ogum e Nanã Burukê.

Em sua apresentação a destaque estreado, evoluiu com bailado marcado pelo som das tubadoras e atabaques, o que já é uma marca na dança, porém,

conseguiu acrescentar ainda mais movimentos de quadril, balanço do tronco e ginga, um bailado que preencheu todo o imenso tablado. Não somente a indumentária remeteu mais a africanidade como também sua dança e corporeidade, pois, durante os ensaios a destaque demonstrou muita preocupação com representação, principalmente no sentido de demonstrar e levar a mensagem de resistência das matrizes africanas não somente através de suas vestes, mas principalmente através de seus movimentos e dança.



Figura 16: Porta Estandarte no 49º Festival Folclórico Luciana Cobra.
Fonte: Lucas Ramus.

Abordando ainda a questão de representação, sobre este momento da dança, direcionando para uma simbologia através da música de abertura, que é marcante na Dança Africana, e já utilizada a muitos anos, esta foi mencionada na entrevista de Tábhata Benitz que representou Oxumaré em 2018 e Nanã Burukê em 2019. A brincante/dançante, já tem contato com a cultura afro-brasileira desde criança

através da capoeira e do Jongo, além de ter construído um elo de amizade com muitos brincantes da dança. Em sua percepção o “Canto das Três Raças” tem um significado e representatividade para todos os brincantes da Dança Africana de Tefé, e por isto é considerada um símbolo de resistência, principalmente a partir da perspectiva de uma nação que foi constituída na miscigenação. Na opinião da entrevistada:

Dentro do quadro dos “Negros”, eu considero o “Canto das Três Raças” bastante representativa, no sentido de que ele apresenta toda a questão da luta... não só do Negro, mas também do indígena,... e no meu entendimento, esta terceira raça vem como a opressora [...] então ela dá esta idéia de miscigenação de culturas, dessa mistura de tudo e vai ao encontro do que a dança quer representar, até mesmo o sincretismo. Eu acho interessante esta música na entrada. Aqui a raiz é mais próxima ao indígena então quando ela fala: “... quando o índio guerreiro foi para o cativo, e de lá...” e é algo que de repente é realidade até hoje. (Tábhata Benitz, 18-09-2019)

Esta é uma percepção da brincante/dançante, que relaciona a canção ao fator miscigenação, e acha que é muito atual quando se refere a um cativo social. Em Vargas (2013) a canção trata da formação cultural do Brasil, e para esta autora, certamente é um hino para o movimento Negro na luta antirracista, pois a mesma descreve a luta dos povos africanos contra as opressões que vivenciaram durante quase três séculos de escravidão e, por último a discriminação racial que ainda está presente no cotidiano não somente na população negra, mas também com os indígenas como citado na letra:

O samba foi uma expressão cultural utilizada pela política de governo do país como elemento na construção da nacionalidade [...] cujo intuito era despertar em todos os cidadãos o sentimento de pertencer, de ser brasileiro [...] Clara Nunes, é a expressão musical mais consistente para evidenciar o panorama do período. Foi na década de 1970 que a cantora se consagrou cantando sambas que contavam a história de um Brasil mestiço, com seus costumes calcados em uma cultura de genealogia africana. Clara Nunes trouxe visibilidade à cultura africana, em especial para a religiosidade, uma prática marginalizada pela sociedade, passou a ser exaltada por todas as classes sociais brasileiras, pois na década de 1970, conquistou reconhecimento nacional, e por consequência disso a grande maioria da população sabia entoar no mínimo um trecho de algum samba gravado por Clara Nunes. (VARGAS, 2013, p.129-130)

Este movimento, que surgiu em 1970, do qual Vargas (2013) se refere, com intuito de enaltecer a mestiçagem, e com forte contrariedade de um movimento³³ Negro que surgiu na época, deu visibilidade para a cultura negra, e talvez inclusive tenha sido mais uma alavanca para a criação da Dança Africana, aqui nesta região no início de 1980.

Ainda na sequência de apresentação da dança, o apresentador Francisco Torres anunciou, o “Quadro dos Negros”, que novamente trouxeram uma dramatização para o espetáculo, porém, alguns aspectos foram modificados, dentro deste contexto que estava há anos inalterado, de acordo com alguns brincantes. A primeira modificação impactou até mesmo o público e a torcida, algo que era possível captar nos olhares de estranhamento, e também captado nos comentários dos bastidores entre brincantes. (Diário de Campo, agosto de 2019)

Depois de anos sendo utilizado o poema “Banzo Negro”, foi utilizada outra composição, que de acordo com a coordenação que estava construindo aquele quadro, surtiria maior emoção a encenação, além do intuito de inovar o espetáculo. A intenção dos organizadores em 2019 foi renovar alguns elementos, como música além de levar outra perspectiva de dramatização.



Figura 17: Dramatização dos “Negros” no 49º Festival Folclórico.
Fonte: Lucas Ramus.

³³ MNU- Movimento Negro Unificado foi criado em 7 de julho de 1978, este movimento de resistência negra de grande expressão do período, que se organizou enquanto proposta política, se colocou contrário, às políticas de assimilação cultural e de branqueamento da população. (CARDOSO, 2008, p. 19).



Figura 18: Dramatização dos “Negros”.
Fonte: Orange Cavalcante.

Os “Negros” encenaram conforme a melodia e letra da música “Meu Deus, meu Deus está extinta a escravidão”, conhecida no meio carnavalesco por se tratar do samba-enredo de 2018 da escola carioca Paraíso do Tuiuti. Entretanto cantada melodicamente a exemplo da interpretação da cantora Grazizi Brasil, e deu o “tom” de drama para a cena.



Figura 19: Personagem de Mãe Xandoca ao centro.
Fonte: Orange Cavalcante.

*Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?*³⁴

GRAZZI BRASIL

*Não sou escravo de nenhum senhor
Meu Paraíso é meu bastião
Meu Tuiuti, o quilombo da favela
É sentinela na libertação*

*Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o seu valor?
Pobre artigo de mercado
Senhor, eu não tenho a sua fé
E nem tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar a escravidão
E um prato de feijão com arroz*

*Eu fui mandiga, cambinda, haussá
Fui um Rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava gente*

*Ê, Calunga, ê! Ê, Calunga!
Preto Velho me contou
Preto Velho me contou
Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor*

*Amparo do Rosário ao Negro Benedito
Um grito feito pele do tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor
E assim, quando a lei foi assinada
Uma Lua atordoada assistiu fogos no céu
Áurea feito o ouro da bandeira
Fui rezar na cachoeira contra a bondade cruel*

*Meu Deus! Meu Deus!
Se eu chorar, não leve a mal! Pela luz do candeeiro
Liberte o cativo social.*

³⁴ Letra do samba-enredo oficial de 2018 da escola de samba Paraíso do Tuiuti, composição de Cláudio Russo, Moacyr Luz Jurandir, Zezé e Aníbal, a versão lenta ficou conhecida na interpretação da cantora Grazzi Brasil.

Os doze atores entraram dramatizando o sofrimento do cativo, arrastando-se com pés e mãos acorrentadas. Eles estavam caracterizados de forma muito similar ao ano anterior, com panos de cetim e corpos pintados apenas com carvão, e sem as perucas de carrapichos. As moças com roupas de cetim com chita, e lenços à cabeça também estavam pintadas de carvão. Fora os detalhes da caracterização, poderíamos considerar poucas ou nenhuma diferenças do ano anterior, se não fosse o fato de não ser um quadro constituído pelos alunos da escola como em anos anteriores. Enquanto dramatizavam, sofrendo deitados ao chão, a personagem de Mãe Xandoca, entrou em cena e desta vez não veio dançando e trazendo a alegria.

A personagem “folclórica” representou a mãe dos “Negros” de uma forma bem diferenciada desde os tempos do “Gambá”, pois, integrou a cênica e dramatizou o momento, deslocando-se entre os atores, expressando no rosto e nos gestos o sofrimento de ver seus “filhos” serem castigados e açoitados pelo feitor, pedindo misericórdia por eles. Outro detalhe foi o figurino do qual não utilizou a pintura com carvão e óleo, quebrando a “tradição”, do ponto de vista deste personagem da Dança de acordo com alguns brincantes. Toda a dramatização foi inspirada na letra da música.

A música com certeza faz uma crítica referindo-se à escravidão do passado e a um atual cativo social, neste sentido, pode-se considerar que se trata de uma música que representa através da letra a luta e resistência, não somente do Negro, mas a todos que se sentem e são oprimidos, entretanto o fato de não ser conhecida nem por brincantes, torcedores e simpatizantes da dança, talvez não tenha gerado o mesmo sentimento que o poema. Ao observar a arquibancada durante a apresentação não apresentaram a mesma reação do ano anterior. Posteriormente em reunião com os coordenadores, os mesmos relataram que “sentiram” uma reação não muito animadora do público. É possível que o fato de ser algo novo e ao mesmo tempo desconhecido, tenha tirado certo teor de carga emocional contida naquele momento da cena.

Essas relações e significados que brincantes e torcedores atribuem às letras e músicas da Dança, neste caso ao poema cantado, podem ser compreendidas por Finnegan (2008) como uma *performance*:

Uma canção – ou poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua *performance*: realizada em

um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos [...] uma canção, que em termos de sua letra e melodia escritas poderia parecer a “mesma”, porém, pode ser realizada de diferentes maneiras em diferentes performances [...] (FINNEGAN, 2008, p. 23-24).

O poema “Banzo Negro” foi usado no quadro dos “Negros” por vários anos, constituindo uma representação simbólica tanto na dramatização no palco quanto para cada espectador. Ao trocar esse elemento de representação, não se trata apenas do caráter simbólico, mas também desse envolvimento somático, no sentido justamente do espectador compartilhar desta *performance* por conhecer a letra, melodia, e cada detalhe do sentido do som e da cena. Fatores que provavelmente os aproximavam ainda mais da representação.



Figura 20: Rainha da Dança Africana.
Fonte: Orange Cavalcante.

Neste mesmo quadro, o item Rainha foi anunciado, e, já estava em cena, ocultada por um elemento cênico. O item se revelou representando uma escrava “Negra”, onde o costumeiro bailado e desenvoltura típica do festival folclórico ou da dança Africana foram substituídos pela interpretação compondo também a cena dramática. A apresentação deste item teve como diferencial sua indumentária em panos com estampa zebrado e tigrado, típicos para remeter a africanidade dentre as demais moças que representavam escravas. Este item quebrou todo um padrão de apresentações onde a Rainha geralmente tem um “solo”, e, é o centro da apresentação, com coreografias e indumentárias elaboradas e bordadas com

pedrarias e brilho. Nos anos anteriores Orixás femininos desempenharam o item Rainha, aonde sempre vieram com alegorias e indumentárias bem luxuosas. Pela primeira vez este item foi concebido como parte da mensagem e reflexão da cênica do que propriamente um item folclórico.

Na entrevista com Taline Ramos Marinho, ela mencionou sobre a elitização da dança, porém, que atualmente esse aspecto já estava menos relevante, já que a corporeidade do dançar seria mais importante. Mesmo sob esta ótica os destaques são inegavelmente esperados com apresentações chamativas e indumentárias no mínimo luxuosas, pois esta foi uma “cobrança” recorrente por parte da coordenação dos Orixás, e muito embora parte dos brincantes compartilhassem da opinião que a dança deveria ser renovada, representantes de Baianos e Orixás consideraram que este item acabou por não atender as expectativas esperadas. (Diário de campo, agosto de 2019).

Alguns fatores podem ter influenciado para este reflexo, como a não participação dos alunos, em um quadro que era praticamente exclusivo da escola, e que foi substituído por atores. A nova música, que apesar de trazer um discurso atual e uma letra bem construída, era desconhecida dos espectadores em geral, brincantes, torcedores e platéia, pois foi ensaiada em “segredo”, além da construção de um item considerado luxuoso, o que pode também ter influenciado, estes posicionamentos. Para uma espectadora da Dança Africana de Tefé e brincante da Ciranda Tradição Paula Gomes:

Eu gostaria de saber o que aconteceu com o quadro dos “Negros” da “Africana”... fiquei um pouco decepcionada quando escutei aquela música, bonita a letra, muito linda a voz da cantora... mas eu acho que não empolgou a torcida, povo ficou calado na arquibancada [...] não me emocionou como antes, a dança estava linda luxuosa, os carros tudo, mas o primeiro quadro com a forma que foi colocada... Mãe Xandoca triste daquele jeito,... ela sempre traz a alegria para a dança pouco antes da entrada dos Baianos... (Paula Gomes- 30-08-2019)

Estas percepções também estiveram nas falas dos brincantes após a apresentação, e não somente pela questão competitiva, porque neste sentido, os jurados eram externos, ou seja, de outras cidades distantes, portanto não havia possibilidade de captar estes detalhes. O resultado destas mudanças evidenciou o

quanto tinha significância o poema, e também que elementos simbólicos e significativos para os brincantes e torcedores na dança, e que apesar de mostrarem-se favoráveis as mudanças ainda tem uma resistência quanto a estas questões.

Após a dramatização do item Rainha, adentrou a Arena a personagem representando a Princesa Isabel, com um vestido bem elaborado em estilo colonial, bailando entre os “Negros” e praticamente puxando a apresentação dos capoeiristas, sem a leitura da lei áurea como no ano anterior, apenas figurando um bailado, mas mantendo um “status” de heroína.



Figura 21: Representação da liberdade dos “Negros”.
Fonte: Orange Cavalcante.

3.3 REPRESENTAÇÃO DO NEGRO: DEBATES HISTÓRICOS E SOCIAIS.

O quadro dos “Negros” em 2018 foi constituído por brincantes que eram alunos da escola, ou seja, crianças e adolescentes, considerando que é uma instituição que trabalha com ensino fundamental. A elaboração ocorreu separadamente aos ensaios do quadro de Baianos e Orixás. Somente participaram dos dois últimos ensaios gerais que antecederam o 48º Festival Folclórico de Tefé.

Durante os ensaios dos quadros de Baianos e Orixás, os coordenadores por inúmeras vezes anunciaram que a composição do quadro dos “negrinhos”, estava difícil, pedindo muito a colaboração dos professores da escola, no sentido de estimularem os alunos a compor este quadro. Na medida em que os quadros de Baianos e Orixás as vagas foram sendo preenchidas, e, em alguns casos inclusive, os interessados tiveram que disputar a vaga, o quadro dos “negrinhos” teve uma situação inversa. Para que houvesse a adesão dos alunos, já que era um quadro exclusivo da escola, os professores recorreram a uma intervenção desenvolvida com o tema “Dança Africana” ligado ao projeto sobre valorização da cultura negra. Segundo os professores a proposta foi que a participação na dança constasse como uma parte de avaliação do projeto. Desta forma conseguiram a participação mais efetiva dos alunos.

Sobre esta questão a brincante/dançante e atual destaque na Dança Taline Marinho, coloca:

Antes até brigavam para ser “negrinho”, mas hoje todo mundo quer ser Orixá ou Baiano [...] mas começaram a exaltar tanto os Orixás, que todos querem ser Orixás... eu por exemplo, admito só entro para dançar se eu for Orixá... Para ser Baiano, por exemplo, tem até brigas [...] Antes quando eu tinha 10 ou 11 anos, e era aluna da escola, e nós não tínhamos condições de arcar com roupas, pois, éramos pobres, eu era “negrinho”, assim como os vizinhos mais humildes aqui da rua, como os filhos de seu Everton, e que inclusive são Negros... antigamente os Negros que tinham orgulho de sua cor, brincavam como “negrinhos”...[...] e antes quem eram os Orixás eram somente os abastados, só quem tinha dinheiro, como filhos de comerciantes, ou de políticos (Taline Ramos Marinho, 27-10- 2018).

De acordo com a brincante, o quadro dos “Negros” era o mais disputado, citando inclusive uma família, e que havia mais Negros, que além do orgulho de representarem sua cor, poderiam sim através da dança ser sujeitos de auto-afirmação de negritude. Além de mencionar que faziam parte deste grupo aqueles que não tinham possibilidades de arcar com indumentárias caras, reforça que somente pessoas com alto poder aquisitivo eram destaques. Complexo analisar tal percepção, pois, independente da posição, partimos do princípio que todos seriam considerados brincantes, entretanto estas divisões de quadros podem refletir em uma divisão que indicaria as “segregações” e as relações sociais e até mesmo

algum tipo de relação de poder onde Orixás e Baianos seriam os dois grupos dominantes ou elitizados enquanto os “negrinhos” o grupo de dominados.

Para Braghin (2017) as relações de poder e os processos de estigmatização e distinção do outro não são previamente racionalizadas. Elas surgem de um sentimento de grupo, ou seja, de um vínculo emocional longo, que tem como motivação a opinião que esse grupo organizado tem sobre si mesmo. Dessa maneira, os sujeitos também estão em disputas, em constantes processos de relação de poder dentro de seus grupos, estabelecidos ou não. Isso quer dizer que os sujeitos devem respeitar e seguir as regras de ligação interna, como condição de permanência nesses grupos. Portanto, o poder é relacional e depende do contexto em que se insere.

No trecho seguinte ela faz referências às questões de preconceito, além de levantar uma crítica, à forma na qual os destaques eram e talvez ainda sejam, selecionados:

A Africana sempre foi uma dança elitizada, porque somente eram aceitos Orixás que tinham condições de pagar, não precisava saber dançar, mas algumas coisas evoluíram neste sentido, [...] dentro da própria “Africana” tem este preconceito, e você pode observar que não tem mais Negros dançando Africana, é a maior dificuldade para conseguir preencher as vagas de “negrinhos”, porque talvez as pessoas ainda tenham estigmatizado a questão da inferioridade do Negro. Mas como pode algo desta natureza se eles são os maiores homenageados? Nem eu compreendo. (Taline Ramos Marinho, Tefé, 27-10-2018)

O preconceito e elitização acabam por refletir sobre estereótipo e estigma ainda relacionados aos Negros, no sentido que representá-lo seria um “lugar” sem privilégio, mesmo considerando que o “Negro” seja o personagem efetivamente homenageado e protagonista. Outra ainda seria pela questão de não haver por parte dos brincantes auto-reconhecimento da identidade negra, pelo menos nos dias atuais.

Paraná (2006) destaca que na sociedade atual ainda são explicitados estigmas que atuam sobre e no contexto social, proporcionando, o fortalecimento de atitudes preconceituosas e discriminatórias, ou seja, estereótipos negativos em relação ao Negro e sua cultura. É com urgência que se deve reverter esse quadro

funesto, valorizando o sujeito e cultura negra, principalmente sua ativa atuação na história do Brasil. (PARANÁ, 2006)

Portanto voltando a refletir sobre a questão da história que a dança representa e dramatiza, principalmente sobre escravidão e “libertação” de escravos Negros, as indagações e inquietações acerca desta abordagem, surgiram principalmente quando brincantes que tem um vínculo muito efetivo afirmam que a dança é elitista.

As percepções de brincantes como Taline Marinho, Tábhata Benitz e Luciana Cobra, em relação ao quadro dos “Negros” é que a branca, européia da corte é reconhecida como a heroína e redentora, sobre o inferiorizado Negro escravizado. Uma percepção da qual me incluo, entretanto a necessidade de me despir das minhas próprias concepções foi extremamente necessária, pois, o meu discurso não poderia de maneira alguma influenciar a descrição.

Este elemento foi também mencionado em um dos relatos do professor Francisco Torres:

E assim nos trouxemos a Dança Africana para o folclore tefeense, trazendo em um primeiro momento os Negros, escravos sofridos que morreram na escravidão. E como conta a história, sendo abolidos pela princesa Isabel, que hoje historicamente nós sabemos que ela não foi em si uma redentora, e sim, ela abolia ou então era abdicada do seu trono como todos nós... todos somos conhecedores.(Francisco Torres, 30-04-2019)

Apesar da dança estar vinculada a uma instituição de ensino, e, muitos de seus participantes mencionarem que tem outra visão acerca de uma história sobre a escravidão, que já foi desvelada, o quadro dos Negros é realizado tal como concebido desde 1988, pela homenagem ao centenário da abolição, e permaneceu e se consolidou desta forma deste então. De acordo com afirmações principalmente dos fundadores, tal evento justifica-se nessa tradição que foi atribuída a dança, portanto, é possível refletir retomando o conceito de Hobsbawm e Ranger (1997) quando afirmam que as tradições são inventadas:

O termo “Tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido, inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizada, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado tempo – às vezes coisas de poucos anos apenas - e se

estabeleceram com enorme rapidez. (HOBBSAWM; RANGER, 1997, p. 09)

Embora estes brincantes, compartilhem o pensamento de que o discurso oficial da história já não é mais o mesmo, com relação à abolição da escravidão, no caso da dramatização junto à personagem da Princesa Isabel como a heroína, os brincantes mais antigos, principalmente os fundadores, como D. Dulcina e D. Dora consideram que deve permanecer, o que elas consideram como tradição, e se mostram resistentes em relação à questão de uma releitura histórica, para apresentação.

Ao longo da pesquisa, participei de muitas reuniões, e sempre que este tema entrou em pauta, mencionaram e defenderam que o heroísmo e a figura da princesa Isabel deveria “brilhar”, mesmo que neste sentido tenham demonstrado que a dança já deva retratar e enfatizar os heróis Negros da história, que, reconstrói a realidade dos fatos decorridos nos anos finais do Brasil Império aos anos iniciais do Brasil República, porém, a apresentação original ainda contrasta. (Diário de campo, maio de 2019)

Gorender (1990) afirma que até em setores consideráveis da população negra, há uma persistência da imagem simpática da Princesa Isabel, como a figura de redentora. A passividade, ou mesmo a invisibilidade do Negro e do afrodescendente, anônimos na história brasileira, ou relegados a um plano inferior e de dominação, deturpa a verdade dos fatos que estes protagonizam. (GORENDER, 1990)

Durante os ensaios gerais em 2018, a coordenação do quadro dos “Negros” compostos por professores da escola, comentaram que o Projeto Educacional da Dança Africana na Escola Estadual Santa Tereza, voltados para os alunos de 6º a 9º ano, pautava seu desenvolvimento e objetivo na valorização e difusão da herança dos Negros, como: costumes, hábitos e influências na cultura brasileira, principalmente a alimentação, música, dança, vocabulário e a religiosidade. (Diário de campo, junho de 2018)

Para Carvalho e Silva (2018) sem dúvida, o ensino da história afro-brasileira e o desenvolvimento de projetos voltados à cultura africana e afro-brasileira impõe um desafio à escola enquanto instituição e aos/às professores/as como sujeitos que se vêem diante de um processo que lhes direciona a repensar a visão de mundo a

partir da qual construíram suas práticas. A escola constitui um espaço importante para a implantação de estratégias de combate à discriminação racial no Brasil. Daí a relevância do conhecimento sobre as matrizes africanas das religiões afro-brasileiras para valorização das identidades afrodescendentes e promoção da igualdade racial no espaço escolar.



Figura 22: Brincantes da Dança Africana de Tefé no 48º Festival Folclórico.
Fonte: Arquivo pessoal de Taline Ramos Marinho

Para além do “Quadro dos Negros”, desde o retorno da dança em 2016, os brincantes de uma nova geração debatiam e aguardavam alterações na Dança Africana, era um emergência para muitos, pautado na justificativa de que outras danças já haviam também sofrido modificações. Neste sentido os próprios brincantes fizeram uma comparação das apresentações do “Quadro dos Negros” no resultado dos anos de 2018 e 2019.

Sobre a mudança do quadro dos Negros comparando mesmo, podemos apelar para várias percepções, eu acho que em 2018 ela impactou e emocionou mais, porque trouxe mais aquele sentimento da dor, principalmente porque teve aquele navio negreiro, ela trouxe essa coisa da repressão da colonização, esta intenção bem clara.... e

apesar de tudo... Princesa Isabel, que não é heroína, mas tudo bem... (risos) e outros elementos.... mas trouxe uma alegria, uma vitória. (Tábhata Benitz, 20-09-2019)

A brincante sempre deixou claro nas reuniões que não era a favor de manter uma apresentação com a dramatização do quadro dos “Negros”, colocado assim por ela, ainda baseada em uma história com uma escrita colonizadora, principalmente em relação ao protagonismo da Princesa Isabel como heroína, entretanto, percebe-se que há uma resistência no que se refere às modificações de alguns elementos, mesmo para quem considera que dança deva ser inovada. Existe uma relação de personagens, músicas e outras noções que se estabeleceram na dança e tem um significado simbólico. E há uma linha muito tênue em quem se considera “tradicional” e “inovador”. Muitas vezes escutei em reuniões: *“sou pelas mudanças, mas existem elementos que não podem ser alterados porque tem um forte significado para a dança em si, e que são tradicionais”*. (Lane Baiano, Diário de Campo, maio de 2019).

3.4 QUADRO DE BAIANOS E ORIXÁS EM 2019: CONSTRUINDO UMA TEMÁTICA

As reuniões e ensaios da Dança Africana com os quadros de Baianos e Orixás e todos os demais elementos, com exceção do quadro dos “Negros” teve início no mês de abril de 2019, e foram realizados nas dependências da Escola Santa Tereza. A apresentação principal da Dança Africana ocorreu no Festival Folclórico de Tefé em agosto de 2019, porém, após a disputa folclórica, a Dança Africana de Tefé, também se apresentou em inúmeros arraiais³⁵ da cidade. O mês de novembro foi especialmente diferenciado no sentido que os convites para a apresentação da Dança foram estritamente voltados para os eventos que homenagearam e abordaram a temática da Consciência Negra.

A primeira reunião para debater a participação da dança no 49º Festival Folclórico, foi realizada com um pequeno grupo de brincantes e professores da escola Santa Tereza no dia 22 de março de 2019, na ocasião já haviam sido abertas

³⁵ Na cidade de Tefé os arraiais são eventos grandiosos e se realizam praticamente de junho até outubro, e não se limitam ao universo de uma festa caipira, onde apresentam-se somente quadrilhas, pois, o folclore e a cultura tefeense/amazônica estão muito marcados nestas festas, e em geral as grandes atrações giram em torno das danças que participaram do Festival Folclórico.

inscrições para novos Baianos e vagas para Orixás que não estavam preenchidas, ainda acreditava-se que o Festival Folclórico aconteceria em junho.

Foi debatido o tema para Dança, os regentes do ano, inserção de um novo Orixá, número de alegorias e mudanças no quadro de “Negros”, além de eventos estratégicos para a arrecadação de fundos, pois apesar de estar vinculada à escola, a Dança Africana, assim como outras danças na cidade, são praticamente independentes, e necessitam de recursos, angariados pelos próprios brincantes para confecção de vários elementos.

Na ocasião da reunião estavam presentes a diretoria e uma nova coordenação por parte dos brincantes/dançantes que estava assumindo a dança naquele momento, e esta rotatividade de coordenação distanciou brincantes mais antigos ou que haviam participado em anos anteriores. Dos dez brincantes que foram Orixás em 2018, apenas quatro permaneceram, e estavam presentes na reunião. Do quadro de Baianos encontravam-se o casal de puxadores que levaram informações de que também havia desistências em seu quadro. A nova coordenação era formada por quatro novos integrantes que já haviam sido brincantes, e decidiram depois de anos retornar a dança.

Os brincantes desta nova coordenação mostraram-se dispostos a trazer algumas inovações à Dança Africana, principalmente afirmando que ao longo do tempo a estrutura de apresentação bem como músicas e coreografias não sofreram nenhuma alteração, enquanto as demais danças concorrentes já estavam com propostas diferenciadas nos últimos tempos, principalmente a rival Afro-América³⁶.

A primeira proposta vinha por intermédio do professor Francisco Torres, brincante-apresentador da dança, que se encontrava em Salvador na Bahia a passeio, e já havia visitado Casas de Candomblé, onde pesquisou os Orixás regentes do ano de 2019. Através de mensagens a uma brincante da Dança, ele informou que os regentes eram Ogum e Nanã Burukê.

O Orixá Ogum já era representado na dança há alguns anos, mas o outro Orixá era uma novidade. Muitos brincantes não tinham conhecimento sobre ela, que de acordo com Francisco Torres no Candomblé é considerada a Orixá velha do Panteão dos Orixás. Na reunião então foi decidido que mais uma “divindade” estava

³⁶ Afro-América foi uma dança criada pela professora portuguesa Edith em 1995, tem como característica a fusão de elementos das tribos Indígenas com tribos Africanas, está registrada na Escola Estadual São José, e, é considerada a maio rival da Dança Africana de Tefé, dentro do contexto das Danças Tradicionais.

a partir daquele momento constituindo o quadro de destaques da Dança Africana de Tefé. Nesta mesma reunião, foi proposto um tema mais elaborado, algo inédito na dança, pois de acordo com os brincantes a regência de Orixás, sempre era o tema de apresentação nos anos anteriores.

Neste ano a proposta foi homenagear a “Bahia de todos os Santos” exaltando principalmente o berço da religiosidade e da cultura negra no Brasil, tema este que apesar de muito debatido entre os mais “tradicionais” e os “inovadores” acabou por ser aprovado e aceito por todos os presentes na ocasião, inclusive eu.

A inserção de novos elementos ou Orixás implicou em decisões que são de extrema importância para todos os brincantes, pois, de acordo com as cores dos Orixás regentes do ano, é que se definiram as cores, modelos e acessórios de Baianos e Baianas, brincantes/dançantes que carregam consigo a responsabilidade de ser a “moldura” para os destaques, pois, dançam incessantemente desde a entrada do primeiro Orixá que é Oxalá até a décima segunda e última Orixá, que é Iemanjá. Com relação ao tema ficou definido que este daria subsídio para elaboração do enredo e da justificativa para as sequências de apresentações da dança, e, logo após esta reunião, foi marcado para o dia seguinte o primeiro ensaio.

Ao chegar ao primeiro ensaio da dança em 23 de abril de 2019, me deparei com um número reduzido de brincantes, algo natural, porque dos dois anos anteriores a situação foi similar. Encontrava-se em quadra o casal de brincantes/dançantes, Norberto e Sônia, que são puxadores dos Baianos há mais de 20 anos, e alguns outros casais que já haviam participado em 2018, de vinte integrantes da Banda, cinco estavam presentes, e naquele dia apenas um cantor. A demora e a espera para iniciarmos o ensaio, além do cansaço, pareciam tirar o ânimo do grupo em geral, mas quando a primeira batida dos atabaques e tubadeiras ecoaram na quadra, e os Baianos se prepararam para fazer sua habitual entrada, o ritmo e marcação da percussão se tornaram irresistíveis, e lá já estávamos, os representantes dos Orixás gingando e girando, ao som da música de entrada dos Baianos *“Boa noite meu senhor e senhora que a Baiana chegou. É um beija-flor que a flor vai beijar. Eu falo sem medo de errar...”*

Nos dias em que se sucederam, o número de brincantes foi gradativamente aumentando e a quantidade de torcedores nas arquibancadas também se

intensificou, isto foi deixando os ensaios mais animados, e com uma perspectiva muito boa para todos os brincantes.



Figura 23: Ensaio da Dança Africana em maio de 2019.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O quadro de Baianos e Orixás foi estruturado e ensaiado durante doze semanas, além da Porta-Estandarte que também participou dos ensaios. Pelo fato de muitos brincantes trabalharem a noite e/ou estudarem, em geral os ensaios iniciavam em torno das 22h e finalizavam quase 1h da manhã ou mais, e por este motivo, muitas reclamações por parte de moradores do bairro surgiram, alegando que não estava sendo respeitada a lei do silêncio. Neste sentido um acordo foi firmado entre os moradores do bairro e os brincantes, dos ensaios não ultrapassarem às 23h, o que foi seguido à risca posteriormente.

A dança sempre foi organizada e ensaiada na quadra da escola durante décadas, e os ensaios adentravam a madrugada, mas de acordo com os brincantes mais antigos da banda e dos Baianos, nos últimos tempos novos moradores estão morando próximo à escola, e já não tem a afinidade com folclore como os moradores antigos.

Geralmente antes de iniciar os ensaios que ocorreram praticamente todos os dias com exceção de sábados, domingos e feriados, eram debatidos e discutidos vários elementos e ações, aqueles momentos não se limitavam apenas ao ensaio de coreografias, o que não agradava a todos, pois, muitas reclamações surgiram em

virtude de discutirem assuntos que se dispensava muito tempo de ensaio efetivo da dança.

A Dança Africana ainda possui de acordo com os brincantes mais antigos, elementos que eles denominam “originais”, ou seja, que surgiram na criação ou que foram acrescentados ao longo do tempo, e permaneceram integrando as apresentações. Outras mudanças foram propostas ao longo dos ensaios, mas, foram vistas por alguns com resistência, principalmente daqueles brincantes que se declaram “tradicionais”. Eles argumentaram que abalaria o que denominam “essência” da Dança, principalmente levando-se em conta a torcida e a “tradição” que a “Africana”, mantém ao longo dos anos, entretanto apesar da resistência mencionada, as mudanças propostas foram aceitas, e logo começaram a ser colocadas em prática.

Passados alguns dias, mesmo aceitando muitas mudanças e as condições propostas, outros fatores de caráter administrativo levaram a um rompimento na dança, em virtude de incompatibilidade de opiniões entre coordenação organizadora e a diretoria da associação, que optaram por não participar da Dança Africana no ano de 2019, limitando-se apenas a ceder à quadra e os instrumentos. Esta decisão não foi em reunião geral, e, tal notícia, abalou muitos brincantes, foi uma surpresa, desagradável e de certa forma desmotivadora. Em conjunto a diretoria, professores e alunos da escola decidiram por não participar e não apoiar a Dança Africana.

No dia em que em que foi anunciado este rompimento, no ensaio de sete de maio, eu assim como outros brincantes já estava na quadra da escola à espera para iniciarmos o ensaio. Ao adentrar a quadra percebi de fato um número reduzido de pessoas nas arquibancadas e até mesmo de brincantes. Algo estava diferente, e passado alguns minutos uma das coordenadoras da dança em poucas palavras colocou que a escola estava “fora” da apresentação naquele ano, não somente no festival, mas também em todas as apresentações que a Dança Africana viesse a comprometer-se, ficando toda responsabilidade a cargo da comunidade.

Assim como outros brincantes, das quais tenho uma relação mais próxima, posso afirmar que nos sentimos um tanto abalados e que a não participação de professores e alunos da escola impactou, como já descrito anteriormente, de alguma forma a apresentação, principalmente o quadro dos “Negros”, meu pensamento de imediato se voltou à pesquisa, mas para além, no quanto poderia refletir na

apresentação e na torcida da Dança, como se tivéssemos naquele momento entrado em um momento de crise, onde pairavam muitas incertezas. (Diário de Campo, maio 2019).

A partir de então percebi que as observações não estariam apenas ligadas a olhar uma construção coreográfica ou estética, mas também me permitiram presenciar momentos em que as relações sociais ficaram bem conturbadas, pois, mesmo que o discurso estivesse pautado em que a dança era construída e formada na coletividade, as percepções sobre a divisão de grupos da dança ficaram evidenciados, parecendo inclusive um reflexo da própria história, e que atualmente se expressa nas diversas relações sociais do universo que estão inseridos todos os brincantes da Dança Africana.

Além de participar e observar os ensaios pude acompanhar de perto, a confecção de figurinos de alguns Orixás, e pela primeira vez a construção e decoração de alegorias, desde o processo de montagem de estrutura até a finalização da decoração e deslocamento até o local de apresentação do festival, que descreverei no quarto capítulo.

Como descrito no capítulo anterior sobre brincante, no contexto folclórico partindo dos discursos dos participantes da dança, a princípio não haveria uma divisão de categorias nas danças de Tefé, entretanto, durante o processo de observação, salientaram-se as divisões internas, como o grupo banda, o grupo de Baianos e o grupo de Orixás, e todas as reivindicações inerentes de cada grupo. Um fato curioso é que a partir do momento que se assume uma determinada vaga como brincante/dançante, os brincantes acabam criando uma identificação para a pessoa através de quem ela representa. Por exemplo, desde que ingressei na Dança sou reconhecida pelo Orixá que represento os demais Orixás a mesma forma, assim como Baianos e inclusive os “negrinhos”.

Sobre as relações de sociabilidade destes grupos, estas, por inúmeras vezes ficaram estremecidas e foram expostas durante e após os ensaios. As discussões mais comuns durante os ensaios eram principalmente a cobrança no acerto da coreografia dos Baianos, e foi recorrente também a cobrança do andamento e harmonia dos instrumentos da Banda. Por algumas vezes os ensaios deixaram de ocorrer mesmo com a maioria dos brincantes em quadra, como a exemplo da ocasião em que os brincantes da Banda não compareceram. Houve outra ocasião

em que, extremamente estressado o puxador dos Baianos deixou a quadra no meio do ensaio, que, aliás, foi cancelado naquele dia. Por inúmeras vezes o apresentador também chamou a atenção dos brincantes, usando um tom bem enérgico e disciplinador.

Outras discussões recorrentes foram com relação ao suporte da banda, que não recebia nenhum tipo de remuneração, diferentemente de outras danças, e o mais curioso, é que exigência deles era somente uma: a bebida. Neste sentido a coordenação procurava suprir esta exigência que é no mínimo curiosa, porque segundo os brincantes, há muitos anos há este acordo, uma espécie de gratificação.

Para além das questões do processo de elaboração, organização artística, e ajustes técnicos, também havia debates durante os ensaios até por questões administrativas, mas que não são relevantes para a pesquisa.

Em meio a estes eventos que geravam discussões estavam os novos coordenadores da Dança Africana que ao longo do processo foram determinando as ações e tomando decisões, e, os demais no decorrer dos ensaios, sentiram-se sem voz, oprimidos, e declararam perceber que estavam em uma relação de imposições, dos quais não concordavam e não achavam correto.

Somos um grupo.... eu danço "Africana" e contribuo, não acho que esteja correto duas ou três pessoas decidirem tudo da Dança, porque ajudamos em tudo, nós brincamos, quando tem ações para arrecadação de fundos...trabalhamos, confeccionamos nossas roupas...não é só decidir e nós termos que cumprir, como assim? Estou chateada com muitas situações, são muitos desentendimentos, brigas, uns querendo mandar mais que outros, se acham donos da "Africana" [...] olha temos que nos unir, eu estou na Dança por amor... queremos ganhar o festival temos que trabalhar juntos. (Paulinha Baiana, 21- 05-2019)

Independente dos desacordos, determinações e até mesmo descontentamentos com algumas questões, muitos brincantes principalmente os Baianos que eram a maioria, sempre ao se referir a "Africana", afirmaram que jamais abandonariam a dança, que seu amor era maior, e que a dança jamais deveria sofrer os impactos das relações de sociabilidade, principalmente em virtude desta rotatividade de coordenação e diretoria. Um ponto sempre muito defendido foi a "tradição" da Dança, portanto os fatores internos, neste sentido sempre acabaram por ser contornados em prol do objetivo maior que foi levar a apresentação para o

festival, independente de resultado. *“Quem ama a “Africana” de verdade, se sacrifica, eu dou aula na estrada o dia inteiro, [...] chego cansado..., mas eu não largo a dança por nada... as vezes fico chateado, mas no outro dia passa, o importante é que estamos aqui”*. (Milton Baiano, 08-06-2019)

3.6 QUEM SÃO ESTES BAIANOS?

Na Dança Africana de Tefé os Baianos fazem parte do “cordão folclórico”, ou seja, o grupo que puxa toda ação do dançar, e sua formação são constituídos por aproximadamente 20 a 25 casais. Na visão dos organizadores e até mesmo dos próprios Baianos, 20 casais são o quantitativo ideal para que haja um grande espetáculo, pois, logo após a dramatização do quadro dos “Negros”, é que se inicia o segundo quadro da Dança Africana, em que a cênica de dramatização é substituída pela cênica dançante, e com uma entrada muito entusiasmada, Baianos e Baianas passa a orquestrar todo o espetáculo, ocupando por completo o espaço do palco.

Norberto e Sônia são casados, e a mais de 20 anos são os puxadores oficiais dos Baianos, seus filhos também cresceram junto a “Africana”, o filho mais jovem já representa o Orixá Obaluaiê desde 2017. Quando mencionei anteriormente que os Baianos ao adentrarem o palco, passam a orquestrar o espetáculo, é porque de fato o comando da dança fica sob a responsabilidade deste casal de puxadores. Além de ficar a frente dos demais casais, o Baiano Norberto utiliza um recurso, de orientação e comando, que é o apito, e que se torna eficaz nas transições coreográficas e de movimento, bem como, é através dos sinais sonoros, que a banda orienta-se no momento de fazer à transição musical e o apresentador a chamada para cada Orixá. No contexto das coreografias de Baianos, Norberto foi definitivamente à pessoa responsável pela condução das coreografias, e por parte da criação já que houve contribuições de outros brincantes.

Dentre os aspectos da observação, a fase em que houve ensaios e criação de novas coreografias para os Orixás Ogum e Nanã Burukê, ficou muito evidente os momentos em que os ânimos ficaram mais exaltados, e as emoções mais afloradas, pois o nível de exigência foi ficando mais rigoroso, em virtude da aproximação do festival. Em muitos instantes a dificuldade do processo se deu pela falta de concentração dos brincantes, principalmente dos mais jovens, e nestas ocasiões

Norberto o Baiano puxador teve de ser mais enérgico chamando atenção para a seriedade do trabalho. Neste sentido foram usados os argumentos de que todos estavam ali por uma escolha própria, cujo compromisso foi aceito e assumido, e não só pelo compromisso pessoal, mas com os torcedores e demais brincantes da dança. *“Eu largo meu trabalho e minha família para estarem todas as noites aqui, porque eu sou “africano”... para dar tudo certo temos que nos dedicar, e se queremos vencer o festival temos que levar os ensaios a sério!* (Diário de campo, maio de 2019)

No universo da Dança Africana as decisões e opiniões de Baianos são extremamente importantes e respeitadas. Por três vezes observei disputas entre as pessoas para conquistarem uma vaga de Orixá, e estas disputas aconteceram durante os ensaios. Estes candidatos já estavam previamente inscritos, e cada um dançou uma coreografia junto com os Baianos, para que eles pudessem escolher, e foi escolhido o que na concepção deles dançou e se apresentou melhor. Eu passei pelo processo de julgamento no ano de 2017, fui convidada a participar, por uma das fundadoras, mas tive que passar pelo crivo de ser aprovada por eles.

Os Baianos executam e apresentam aproximadamente 40 coreografias diferentes, uma média de quatro coreografias para cada Orixá, estas coreografias foram criadas há muitos anos, e ao conversar com o casal puxador eles afirmaram não lembrar o ano que cada coreografia foi elaborada e inserida, mas destacaram que muitas das coreografias foram criadas em conjunto entre eles e professores da escola, e que sempre foram montadas durante o ensaio com todos os Baianos e Orixás, e, que nunca foi feita uma coreografia previa, ou seja, nunca levaram coreografias prontas para os ensaios, que em todos os casos, a criatividade e elaboração surgiram na coletividade da quadra (Diário de Campo, junho de 2019).

No ano de 2019, três novas coreografias foram elaboradas, uma para o Orixá Ogum e duas para a nova Orixá da Dança Africana de Tefé Nanã Burukê. Os movimentos novos para a coreografia de Baianos partiram da pesquisa feita pelo próprio destaque da Orixá Nanã, que elaborou e demonstrou sua movimentação na nova dança, e acabou contribuindo para elaboração da coreografia de Baianos.

CAPÍTULO 4 - DANÇA, PERFORMANCE E CORPOREIDADE: “A DANÇA DA LIBERTAÇÃO”.



Figura 24: Dança do Orixá Obaluaiê.
Fonte: Orange Cavalcante

Neste quarto capítulo serão descritas e analisadas as danças dos brincantes/dançantes da Dança Africana de Tefé. A *performance* que será analisada neste contexto será a performance estética, cujo ritual envolvido é o secular, já que não existe uma associação com a expressão de crença religiosa, entretanto, como já mencionado anteriormente a separação entre secular e sagrado não é pura, e uma manifestação não exclui a outra, ou seja, o ritual aqui em questão também poderá ser interpretado como sagrado, pois, a maior parte das coreografias e movimentos tem ligações diretas com os movimentos dos Orixás, porém, a dança não é um ritual religioso já que se trata de uma *performance* ou representação

Desta forma a construção e apresentação são descritas, onde há uma análise geral na *performance* que envolve as coreografias de Baianos e dança dos Orixás. Para além do tablado, outras duas apresentações foram brevemente descritas, que são eventos ligados à causa negra.

4.1 MOVIMENTOS, GIROS E DESENHOS COREOGRÁFICOS DE BAIANOS.

Os Baianos são brincantes/dançantes que permanecem na arena ou tablado dançando e evoluindo por praticamente duas horas consecutivas, portanto a resistência física, para além da *performance* artística também é fundamental. Eles comandam todo o processo da dança que é marcada por movimentos que exigem ações de muitas partes do corpo ao mesmo tempo, com as mãos, com os pés, com a cabeça, com os braços, e tudo ao mesmo tempo e em giros, ou ainda em caminhadas aceleradas.

Este quadro da dança se constitui por estes casais que interagem todo tempo, e, em inúmeras coreografias existem posições específicas de Baianas e de Baianos, neste sentido a relação pode ser comparada ao de um cavalheiro e uma dama, pois mesmo que não haja uma condução física direta, por inúmeras vezes os Baianos auxiliam as suas Baianas, principalmente quando estas executam movimentos em plano baixo, pois diversas vezes elas ajoelham-se ou posicionam-se no chão, e necessitam de auxílio para levantar-se, principalmente em virtude das saias enormes.

Basicamente os passos de Baianos e Baianas são os mesmos, entretanto, a diferença de indumentária e outros elementos fazem com que tenham alguns movimentos específicos. Os Baianos realizam seus movimentos de base com um pé permanecendo atrás de seu eixo central do corpo, marcando o tempo, enquanto o outro se movimenta de um lado mais à frente. O peso conservar-se no pé que mantém a marcação atrás, enquanto o outro pé pontua o chão, realizando um apoio rápido. Nesse movimento ou deslocamento de pontuar o chão com o pé, o tronco dos Baianos permanece quase ereto, oscilando entre curvar-se para frente e voltar ao eixo central.

Nas variações da parte superior podem manter os dois braços abertos ou flexionados na lateral do corpo em movimentos horizontais, e ainda podem variar com eles soltos à frente ou flexionados com os pulsos cruzados na altura do peito. Seu pescoço parece acompanhar o movimento rítmico do corpo, mexendo-se de maneira leve. O pé que vai à frente pode tanto apoiar-se no chão por inteiro quanto apenas na meia ponta do pé, mantendo o calcanhar elevado. Os Baianos são leves e rápidos, no que se refere ao fator de movimento e do peso. Estas variações são necessárias para que haja uma maior resistência física. A sensação de leveza e ao

mesmo tempo agilidade passada pela movimentação dos Baianos se dá provavelmente pela fusão do peso leve com os fatores espaço e tempo ágil.

A característica que mais diferencia as Baianas é o balançar das saias rodadas. Dançam, muitas vezes, com um dos pés apoiado no chão apenas pela meia ponta e o outro apoiado totalmente no chão, transferindo o peso de um pé para o outro. A dança das Baianas é fluente e leve, e o volume e o brilho de suas saias é um espetáculo à parte, principalmente quando realizam giros e rodopios. No que se refere ao fator de movimento e peso, a movimentação das Baianas também é leve, não parecendo resistente, porém, carregam uma resistência extra que é a própria indumentária, por este motivo podem parecer não ter uma atitude ativa em relação ao peso do corpo, nem em seu pisar no chão e sua tonicidade muscular, mas acompanham exatamente o mesmo ritmo dos Baianos, mantendo a mesma agilidade e velocidade nos deslocamentos. A dança das Baianas é marcada pelo elemento de esforço ativo em relação ao espaço. Não se trata do caso de serem movimentos rápidos, mas de acontecerem em um curto espaço de tempo.

Analisando a dança de Baianos e Baianas, os movimentos mais básicos dialogam entre a tensão muscular, a velocidade, e a maneira como é freado, são nuances de movimentação que podem ser entendidas através de quatro fatores de movimento previstos pelo coreógrafo e teórico Laban (1978), que são o peso, tempo, espaço e fluência. Os movimentos dos casais de Baianos têm fluência na dança, porém, são controlados principalmente pelos elementos coreográficos.



Figura 25: (A) Roda de Baianos Jun/ 2018; (B) Entrada dos Baianos Ago/2019.
Fontes: Taline Ramos Marinho/ Orange Cavalcante.

Além destes movimentos mencionados, há em cada uma das coreografias destinadas aos Orixás, movimentos ainda mais específicos, que vão além de desenhos coreográficos, dos quais alguns serão descritos. O principal desenho coreográfico é a roda de Baianos e Baianas, que está presente na maior parte das coreografias dos Orixás, levando-se em consideração que cada Orixá possui de três a quatro pontos³⁷, e para uma coreografia diferenciada.

A complexidade de cada coreografia e suas singularidades está diretamente vinculada aos elementos que cada Orixá representa, e aliados a esta característica vem à letra do ponto cantado. Esse diálogo entre movimentos, elementos e o ponto do Orixá são fundamentais, pois é através desta conexão que os significados são transmitidos ao público. Neste sentido, na dança dos Baianos, o corpo é um espaço socialmente informado, que adota repertórios de movimentos, além de se definir como um local de produção de conhecimento tornando-se um meio de transmissão. A dança é uma realização social, uma ação pensada, refletida, elaborada tática e estrategicamente, abrangendo uma intenção de caráter artístico, religioso, lúdico entre outros. (SABINO; LOYD, 2011)

Na descrição e análise das coreografias estes aspectos ficam evidenciados.



Figura 25: (A) Baianos na entrada do Orixá Oxum; (B) Baianos em plano baixo.
Fonte: Taline Ramos Marinho.

Na entrada da Orixá Oxum, a figura 30(A) demonstra os Baianos primeiramente no círculo em plano alto (em pé) e quando o ponto cantado faz uma

³⁷ Os pontos de Candomblé ou Umbanda são os cânticos sagrados dessas religiões afro-brasileiras que têm diversas funções como, por exemplo, homenagear uma entidade ou convidá-la ao convívio do centro, na Dança Africana de Tefé estes pontos são utilizados para a apresentação.

referência a Orixá ajoelhada na beira da cachoeira, os Baianos seguem os movimentos conforme a letra do ponto cantado da Orixá, *“Eu vi mamãe Oxum na cachoeira, sentada na beira do rio”*, conforme aparece na Figura 30(B). Em círculo os casais ficam dispostos de joelhos um de frente para o outro, e movimentam o tronco e os braços acima da cabeça para os lados, em marcação de dois tempos. Como já mencionado anteriormente os Baianos dinamizam e emolduram a apresentação dos Orixás, além de representar aqueles que homenageiam e cultuam estes deuses. Portanto cada gesto ou símbolo que eles empregam na coreografia só enriquece e traz para a apresentação um maior significado.



Figura 26: (A) Baianos formando a Jangada; (B) Baianos em círculo duplo.
Fonte: Orange Cavalcante.

Na apresentação da Orixá lemanjá, as imagens registram momentos de desenhos coreográficos com dois pontos cantados distintos. Na primeira figura 31(A) a letra faz referência a Jangada no mar, *“Retira a jangada do mar, mãe d’água mandou avisar”*, onde Baianos e Baianas se organizam sentados ao chão formando a figura de uma Jangada, enquanto a Orixá passa entre os espaços das fileiras.

Na segunda figura 31(B) há uma roda de Baianas com cestos de flores, onde no centro dança a Orixá, e outra roda de Baianos com moringas³⁸ por fora, para o ponto *“Eu ofertei, eu ofertei flores para lemanjá, eu ofertei. Eu ofertei, eu ofertei perfumes para lemanjá, eu ofertei”*. As transições para chegar nestes desenhos coreográficos são dinâmicos e fluídos, e como já mencionados anteriormente complexos, onde se utilizam colunas, fileiras e cruzamentos em movimento, de

³⁸ Pote de barro sem alça para depositar água, muitos usados nas casas de Candomblé e Umbanda para os ritos de entidades e Orixás.

forma sincronizada e precisa, resultando em um efeito que torna-se até difícil traduzir para a escrita, quem dera fosse possível que cada leitor deste texto pudesse vislumbrar estes elementos de forma vívida.

Para o Festival Folclórico as músicas são reduzidas para se adaptarem ao tempo de 90 minutos de apresentação, mas muitos brincantes destacaram que uma apresentação da Dança Africana na íntegra duraria em torno de 2 horas, inclusive relataram que já houve ocasiões fora do contexto do festival folclórico que levou 2h e 30min.



Figura 27: (A) Coreografia para Orixá Ogum; (B) Movimentos da Entidade Preto Velho.
Fonte: Orange Cavalcante.

Em um dos pontos cantados do Orixá Ogum o desenho coreográfico dos Baianos faz a transição de deslocamentos resultando em um grande X no tablado, onde uma coluna é formada por Baianas e outra coluna por Baianos, todos se posicionam de joelhos enquanto e o diferencial está nos movimentos de tronco e braços elevados acima da cabeça, e esses movimentos sincronizados intercalam-se, pois, enquanto a coluna de Baianas eleva o tronco e braços, Baianos se direcionam na mesma posição em direção ao chão, tudo em marcações de dois tempos, enquanto o Orixá Ogum movimenta-se com sua dança entre os espaços com o ponto cantado “*Se meu pai é Ogum vencedor e demanda, quando vem de Aruanda é pra salvar filhos de umbanda...*”.

Em outra passagem da dança, durante o ponto cantado da entidade de umbanda “Preto Velho”, a dinâmica do desenho coreográfico é realizada em colunas formadas pelos Baianos, que realizam um deslocamento contínuo, e o movimento

específico nesta coreografia assemelha-se a postura do destaque, com tronco inclinado para frente e mãos unidas atrás da cintura. Especialmente nesta coreografia há uma mudança significativa no movimento básico dos Baianos, os passos são lateralizados com transferência do peso do corpo com passadas duplas pela direita e pela esquerda, em que o tronco e cabeça acompanham estes movimentos. Enquanto as Baianas ficam em duas colunas fixas girando e dançando em seu próprio eixo, e o ponto cantado é *“Quem é aquele velhinho que vem no caminho andando devagar, com seu cachimbo na boca, puxando fumaça e jogando pro ar”*.



Figura 28: (A) Baianos com leque de lansã; (B) Baianos com o machado de Xangô.
Fonte: Orange Cavalcante.

Além dos desenhos coreográficos, movimentos, gestos e a letra do ponto cantado, os elementos representantes e característicos dos Orixás também são utilizados como recursos para a composição de toda a apresentação, como a exemplo da figura 33(A), onde se apresenta a Orixá lansã, as Baianas se abanam durante a dança com leques vermelhos que corresponde à cor dessa Orixá, e o ponto cantado *“lansã tem um leque de penas para abanar dia de calor...”*. Já a figura 33(B) o machado que é o elemento simbólico de Xangô, está nas mãos de Baianos e Baianas, enquanto é cantado o ponto *“Xangô é o rei da justiça, Xangô é o rei das pedreiras, Xangô conquistou seus filhos nas águas da cachoeira”*.

A utilização destes elementos depende muito das decisões coletivas, ou do destaque que ocupa a vaga de Orixá, que variam de um ano para ano. Outros Orixás que geralmente elaboram elementos para os Baianos são, Oxum com espelhos para as Baianas, Ogum com espadas para Baianos, Obá pequenos escudos, que são agitados entre as mãos de Baianas, Oxumaré com flores, Nanã

com pequenas vassouras, Oxóssi com mini-arcos, e Iemanjá com cestos de flores e moringas. Na apresentação do Orixá Obaluaíê, os Baianos jogam pipocas no chão, é um elemento com outra simbologia. Para alguns Baianos estes símbolos são fundamentais, como para a Baiana Núbia:

Eu acho fundamental e extremamente importante os símbolos dos Orixás, nas mãos dos Baianos durante a apresentação... e que cada Orixá tenha seu símbolo representado, tu já imaginaste o corredor de flores sem os cestos de flores na hora de Iemanjá? Ou as Baianas sem espelhos na hora de “mamãe” Oxum? Já faz parte, claro que tem alguns que não utilizamos né, como é caso do “Preto Velho”, mas nada que não possamos implementar [...] Estes elementos vem como uma forma de enriquecer ainda mais a apresentação [...] em geral quem sempre confeccionou foram os professores da escola, como foi ano passado. (Núbia Reis, Baiana, 14-07-2019)

A Brincante deixa claro em sua opinião e percepção, que ao carregar os elementos que simbolizam o Orixá, a apresentação torna-se ainda mais rica e detalhada, principalmente pensando nos espectadores, e muito provavelmente na percepção até mesmo dos jurados, que estão durante o espetáculo avaliando cada detalhe apresentado.



Figura 29: Baianos, foto panorâmica do tablado.
Fonte: Orange Cavalcante.

Nesta foto do tablado, é possível observar a dimensão do espaço em que os Baianos realizam as coreografias, e as dinâmicas de transição de desenhos coreográficos, movimentos, e até mesmo a troca de elementos de um Orixá para outro onde contam com ajuda de um grupo de apoio da Dança Africana, que se

posicionam em lugares estratégicos no tablado durante a apresentação para que consigam realizar estas ações de forma organizada e fluída.

O resultado deste esforço em memorizar e realizar tantas coreografias, além de trocar inúmeras vezes de elemento impressiona toda a dança em si é um grande espetáculo, mas de fato o protagonismo destes que são o Cordão Folclórico da Dança, é fundamental para todo o andamento e evolução da Dança Africana durante o espetáculo.

4.2 O PROCESSO DE ENSAIOS E PRODUÇÃO DA DANÇA DOS ORIXÁS

Na Dança Africana de Tefé o processo de produção e criação da dança dos Orixás ocorre de forma pessoal, ou seja, cada brincante/dançante que assume esta posição procura construir seu Orixá através de trocas de experiência com quem já dançou, ou com alguém que já tenha vivenciado experiências no espaço religioso, além de pesquisas sobre os elementos do Orixá, principalmente através de vídeos de apresentações artísticas ou de caráter religioso onde há a dança do Orixá enquanto “energia” que emana daquele que serve de canal, em rituais de candomblé, ou demais religiões de matrizes africanas como batuque, Tambor de Mina e outras religiões de matrizes africanas onde sejam cultuados os Orixás. Sabino e Lody (2011) discorrem sobre a distinção da dança religiosa para a dança artística:

Os pés de dança, como são chamados, representam características coreográficas detalhadas de cada Orixá. A representação do orixá torna-se então distinta no culto e no palco. No culto, ela é dançada pelos membros da comunidade religiosa, com seus corpos acionados e não necessariamente com treinamento específico de dança, se direcionando ao enfoque religioso e ritual do movimento dançado. Para o palco, a movimentação de cada Orixá foi trabalhada por Mercedes Baptista durante sua pesquisa de construção da técnica da dança afro-brasileira, o que dá à movimentação singularidades específicas a serem desenvolvidas pelo corpo treinado do bailarino. (SABINO; LODY, 2011)

Na construção da dança dos Orixás não temos as referências para construção de uma técnica artística³⁹ para o palco, porém, contamos com uma construção intuitiva neste sentido. Nos últimos anos houve uma tendência maior de trazer para o festival uma Dança dos Orixás mais inspirada no terreiro, com movimentos realizados no ritual religioso, esta forma de apresentação é muito defendida pelas duas brincantes/dançantes da família Ramos Marinho.

Apesar de não terem nenhum vínculo com religiões de matrizes africanas, as brincantes Taline e Tâmara Ramos Marinho destacam a importância de se apresentar no tablado, de fato, uma *performance* de dança que elas consideram mais “original”, que é aquela dança que ocorre durante os ritos das religiões afro-brasileiras, pois a apresentação não é um ritual religioso, mas representa a religiosidade:

A “Africana” tem que trazer a terreira para o espetáculo, porque a homenagem é ao Negro e sua luta e resistência, e esta resistência veio através da religião [...] o catolicismo era imposto ao Negro escravizado, só que através do sincretismo ele seguia cultuando suas divindades, É esta a história que a “Africana” tem que contar, nós temos que representar esta resistência através da capoeira, da dança e da religiosidade... senão perde-se o objetivo. (Taline Ramos Marinho, 27-11-2019)

Sobre a representação da religiosidade, Sabino e Lody (2011) discorrem que as danças dos Orixás integram e fazem parte do culto religioso do candomblé, que evidencia e ilustra a ligação com as divindades, representando o movimento e as histórias dos deuses em seu aspecto mais divino e sua conexão com o mundo humano. O panteão de Orixás do Candomblé, no Brasil, conta com mais de 15 deuses que são aqui cultuados, cada um deles com personalidades, lendas e histórias distintas, o que influencia diretamente sua representação cênica através da dança.

No que tange a religiosidade vale aqui ressaltar que os fundadores da Dança Africana de Tefé são extremamente católicos, inclusive, integrando o grupo diocesano da Paróquia de Santa Teresa, e que além de auxiliarem na realização de

³⁹ Na Antropologia teatral de Eugenio Barba que é diretor do Odin Teatre foi que o Mestre Augusto Omolú Ator/bailarino, que manipulou os princípios de sua formação religiosa e artística, o candomblé e as danças ocidentais como o balé clássico e moderno, para tornarem-se instrumentos da sua própria antropologia teatral, firmada na Dança dos Orixás, da qual criou uma técnica específica. (FERREIRA JÚNIOR, 2011, p.94)

ações paroquiais, organizam muitos eventos festivos, como a Festa do Divino Espírito Santo e o Arraial de Santa Teresa D'Ávila, e talvez em virtude desta formação católica, alguns destes brincantes não compartilhem da opinião, em apresentar uma dança de terreiro, principalmente os mais antigos, como a exemplo de D. Dulcina, uma das principais fundadoras, que defende a apresentação baseada na “tradição” em que a Dança foi criada:” *A “Africana” não tem isto, esta “incorporação”, ela é uma dança... é folclore... não terreira. Ela nunca foi assim, lemanjá traz o manto porque praticamente é a representação de Nossa Senhora*”. (Diário de campo, junho de 2019)

A fundadora destacou que as divindades são apresentadas dentro de um sincretismo religioso, ou seja, onde cada Orixá representa um santo católico e que a Dança siga comum caráter de Dança Folclórica, sem as questões de “incorporação”, que a dança não foi criada com este intuito, e destaca o exemplo de lemanjá que representa Nossa Senhora. (Diário de campo, junho de 2019)

Embora existam estas duas correntes internas, como já mencionadas anteriormente sobre os brincantes “tradicionais” e “inovadores”, há um consenso no processo de elaboração de Dança de cada Orixá, é uma construção dialogada, onde há troca de experiências e vivências, mas, ao mesmo tempo é individual, e para, além disso, é improvisada, porque os movimentos internalizados são prévios, entretanto, a cada ensaio e a cada apresentação há uma *performance* diferente, cada dança é única, com os mesmos gestos e movimentos, mas cada vez que é executada é diferente. Mesmo que haja as discordâncias dos brincantes mais antigos que são os fundadores e co-fundadores com brincantes mais novos em relação às formas de se apresentar a Dança dos Orixás, nos últimos anos, há esta tendência, até mesmo pela acessibilidade proporcionada pela rede digital, de elaborar uma apresentação mais próxima do que é realizado no terreiro e no teatro.

Importante ressaltar que dentre os inúmeros movimentos específicos de cada Orixá, há um que é fundamental na construção e constituição da dança assim como na dança de Baianos e Baianas, que é o giro, e em várias danças é um elemento estruturante, mas na religiosidade é um elemento que tem uma ligação com o espiritual, como coloca Ferreira:

A roda gira em sentido anti-horário em torno de um centro, e cada participante também gira em torno de si [...] sobre o giro seguir em

um fluxo anti-horário, é difícil encontrar explicações, mas estaria ligado a fato de ser “bom para o espírito” [...] No candomblé, a roda começa mais aberta e vai se fechando, até que as pessoas comecem a girar em torno de si mesmas num movimento espiral, simbolizando a procura do próprio espírito e a comunicação entre o homem e a divindade. (FERREIRA, 2015, p.37)

No ano de 2019, dos onze brincantes/dançantes que compuseram o quadro de Orixás apenas dois estavam dançando pela primeira vez, os demais já haviam participado em outros anos anteriores. Nestas duas construções pude observar processos diferentes. Em um processo o brincante/dançante representando Ogum buscou informações e contribuições dos demais Orixás, onde lhe ajudaram enviando vídeos de espetáculos, pesquisas em livros e outras ferramentas para auxiliá-lo na elaboração de sua dança, e na medida em que assimilava estas informações, seu corpo se apropriava dos gestos e movimentos característicos do Orixá, que ficaram perceptíveis a cada ensaio. A apropriação destes movimentos demanda tempo, mas os três meses de ensaio demonstraram a forma como houve uma internalização e amadurecimento dos movimentos na corporeidade do brincante/dançante.

No outro processo a brincante/dançante Oxum optou por realizar sua própria pesquisa, e buscou somente as orientações que deveria seguir dentro dos desenhos coreográficos entre os Baianos, e sua construção se deu de forma um pouco mais pessoal e individual. Nos primeiros ensaios percebia-se a forte influência de sua corporeidade vinda do Boi-bumbá, mas ao decorrer de ensaios seus gestos e movimentos adaptaram-se ao ritmo dos tambores e sintonizaram-se com os elementos da Orixá em questão. Os dois processos foram construídos de forma diferenciada, mas em ambos, o resultado da corporeidade e danças se constituiu do ponto de vista dos demais brincantes/dançantes.

Para os demais brincantes/dançantes ouse utilizar o termo reconstrução da dança, pois independentemente de existir uma vivência e corporalmente possuímos um repertório internalizado de movimentos, passamos novamente pelo processo de elaboração, que entram em consonância com movimentos de caráter “novo” e “antigo”. E a busca por esta reconstrução ocorre também através de pesquisas, interações e as próprias experiências anteriores.

Ainda para construção da *performance* da Dança dos Orixás, podemos utilizar como ponto de partida o histórico “oficial” da apresentação para o espetáculo, onde há uma narrativa sobre representação, sincretismo e as simbologias de cada Orixá.

OXALÁ- Maior dos santos dos terreiros da Bahia, Senhor do Bom fim, pai de todos os Orixás, sua cor é o branco, seu símbolo é o cajado, no sincretismo religioso é Jesus Cristo, Baianas e Baianos saúdam **OXALÁ- ÈPA BÀBÀXANGÔ** é o Orixá da Justiça, deus do trovão, sua cor é vermelha, seu elemento é o fogo, tem como símbolo o machado e no catolicismo é São Jerônimo, Baianos e Baianos recebam **XANGÔ- KAÔ KABECILÊ MEU PAI!!** IANSÃ é a senhora dos ventos e das tempestades, esposa predileta de Xangô, seu elemento é o fogo e sua cor o vermelho, seu símbolo é o chicote, no catolicismo é Santa Bárbara, Baianos e Baianas recebam **IANSÃ- EPAREY OYÁ! OGUM OU OGUM MEGÊ** Orixá guerreiro, é o senhor da guerra, sua cor é o azul, e seu símbolo é a espada, no sincretismo religioso é São Jorge guerreiro! Baianos e Baianas saúdam **OGUM- OGUM YÊ MEU PAI!** OXÓSSI o caçador, é o senhor das matas e do conhecimento, seu símbolo é o arco e flecha, no sincretismo religioso corresponde a São Sebastião, Baianos recebam **OXÓSSI-OKÊ ARÔ!** OXUM senhora das águas doces e das cachoeiras, sua cor é o amarelo, e seu símbolo o espelho, deusa da fertilidade e vaidade, no sincretismo equivale a Nossa Senhora da Conceição. Baianos recebam **MAMÃE OXUM- ORA YÊ IÊ, Ô!** NANÃ OU NANÃ BURUKÊ senhora da lama e das águas paradas, é a mais velha das Orixás, sua cor é o roxo, seu símbolo o Ibiri, no sincretismo religioso é Santa Ana, Baianas e Baianos recebam **NANÃ BURKÊ-SALUBÁ.** OBÃ, Orixá guerreira e senhora dos amores impossíveis, terceira esposa de Xangô, seu símbolo é o escudo e a lança, no sincretismo é Santa Catarina, Baianos e Baianas recebam **OBÃ- AKIRÔ OBÃ YÊ!** OXUMARÉ é o Orixá da abundância, na água assume o aspecto feminino na terra o aspecto masculino, suas cores são do arco-íris, e seus símbolos o arco-íris e a cobra de ferro, no sincretismo corresponde a São Bartolomeu. Baianas e Baianos salvem **OXUMARÉ- ARROBOBOI, MEU PAI!** OMULÚ OU OBALUAIÊ é o Orixá das doenças contagiosas, mas também da cura, foi abandonado por Nanã e criado por Iemanjá, no catolicismo corresponde a São Roque, Baianos recebam **OMULÚ OU OBALUAIÊ-ATOTÔ MEU PAI!** IEMANJÁ é a senhora das águas, mãe de todos os Orixás, chamada também de Janaína a sereia do mar, sua cor é o azul, seu símbolo é o espelho e no sincretismo religioso representa Nossa Senhora. Baianos e Baianas recebam Janaína a sereia do mar **IEMANJÁ-ODOYÁ! ADOCIYABA.**

A partir das informações de pesquisa partindo do diálogo, histórico, os pontos cantados e as imagens e vídeos, é que se deu a construção ou reconstrução da dança e performance de cada Orixá, e estes aspectos tornam-se fundamentais, pois enquanto brincantes/dançantes nossos corpos são instrumentos passíveis de transmitir e expressar estes símbolos e significados traduzidos nas inúmeras possibilidades da dança.

Independente da dança não estar localizada em ambiente teatral ou litúrgico ela se constrói a partir das informações vindas destes dois contextos, neste sentido com relação à composição coreográfica para danças e representações de Orixás Sabino e Lody destacam:

As danças de Orixás são realizadas e executadas sob um ritmo específico, chamados também de pontos, cada divindade do panteão africano terá música e traços coreográficos próprios. As coreografias das danças estão associadas à mitologia de cada orixá, representando seus feitos, suas características individuais, suas histórias. Esses Deuses são comumente representados cenicamente, portando a dança se torna uma ferramenta, uma espécie de insígnia que “identifica o caráter, a função e a história dos Orixás” (SABINO & LODY, 2011, p. 21).



Figura 30: (A) Orixá Oxalá e Oxum; (B) Orixá Xangô; (C) Iansã.
Fonte: Orange Cavalcante.

Nas imagens acima é possível analisar que além da dança, cada brincante/dançante constitui sua *performance* através das cores das indumentárias, símbolos e gestos. Os giros rápidos e dinâmicos são elementos utilizados por todos os Orixás, pois, entendem que este movimento de certa forma dramatiza a “incorporação”. Na dança de Oxalá o dançante/brincante mantém seu tronco inclinado a frente do corpo, com ligeira flexão de joelhos, segura seu cajado em ambas as mãos para girar com ele suspenso acima da cabeça ou na linha do peito. Na figura 36(A) já demonstra o momento que abençoa a chegada de cada Orixá, representando o pai de todos os Orixás.

Xangô na figura 36(B) foi fotografado no momento em que está com suas mãos para cima, mantendo os braços em ângulo reto oscilando entre a altura da cabeça e laterais do tronco, ele também utiliza muito as posições de joelhos com as

mãos cruzadas atrás da cintura e a movimentação dos ombros, bem como giros inclinados com saltos. A dança de Xangô é muito enérgica, já que representa a justiça e o trovão.

Na figura 36(C) a dança de Iansã, como que afastando alguma coisa de si com seu chicote, e movimentos de ombros, tronco e quadril, usando flexões com o tronco para frente e para trás, em variadas direções, demonstrando toda energia que emana dos elementos da natureza na qual representa sendo a deusa do vento e das tempestades, e neste sentido mesmo sendo uma Orixá feminina, sua dança assim como Xangô, que traz essa energia típica das forças da natureza.



Figura 31: (A) Orixá Ogum; (B) Orixá Oxóssi; (C) Obá.
Fonte: Orange Cavalcante.

O Orixá Ogum constituiu sua dança ou *performance* baseada na postura de força de um guerreiro, na Figura 37(A) se percebe que utiliza seus símbolos escudo e a espada, onde realiza movimentos de “corte” e “defesa”, com giros e saltos enérgicos, a constituição desse Orixá teve uma forte influência do sincretismo na figura de São Jorge Guerreiro, na dança o guerreiro refletido no corpo, esteve consequentemente atrelado a postura física.

Já Oxóssi na figura37(B) aparece quando realiza o movimento com joelho alto fletido, como se caminhasse pela mata, na dança há muita flexão no tronco, e exige que os braços fiquem juntos para representar seu símbolo o arco e flecha. Muitos saltos com movimentação lateral e algo como um trote de cavalo. Com o arco e flecha realiza uma movimentação de caça olhando/focando o tempo inteiro, e utiliza a sustentação de escápula e de ombro.

Na dança de Obá figura 37(C) a brincante/dançante utiliza espada e escudo para compor a principal característica da Orixá guerreira, em sua mitologia traz o episódio de cortar a própria orelha por amor a Xangô, e na composição da dança utiliza o gesto de “esconder” uma das orelhas, os movimentos de defesa e ataque também são utilizados, porém, com um caráter leve e suave, já que se trata de uma divindade feminina.



Figura 32: (A) Orixá Oxum; (B) Orixá Nanã Burukê; (C) Oxumaré.
Fonte: Orange Cavalcante.

A composição da brincante/dançante para a dança de Oxum, foi fundamentada na sensualidade, feminilidade e a vaidade características da Orixá. Sua dança miúda, sensual, curvilínea e graciosa, teve uma sustentação em plano alto e plano baixo (chão) como a exemplo da figura 38 (A), ela traz esta concepção de deusa da beleza, e uma mulher que dança muito elegante. A energia dela é totalmente rioágua doce, e transmite esta fluidez, os elementos da Oxum são as jóias, anéis as pulseiras, as maquiagens e o cuidado com o cabelo e logicamente o inseparável espelho.

Na dança ou *performance* de Nanã a brincante/dançante fez uma construção muito singular, pois foi primeira vez que esta Orixá compôs o quadro na Dança Africana. Na figura 38(B) podemos observar o tronco bem flexionado para frente que é uma característica específica por ser a mais idosa do Panteão, e seu passo é levemente mais lento, entretanto seus giros são rápidos e dinâmicos, suas mãos ficam unidas movimentando-se nas laterais do corpo “varrendo” os males e a lama.

Para Oxumaré o brincante/dançante construiu uma *performance* utilizando gestos rápidos, dinâmicos e que dialogavam entre a força e a leveza, principalmente para trazer a sua performance à dualidade dos aspectos feminino e masculino

característicos deste Orixá. Os giros e rodopios aliaram-se a muitos movimentos serpenteados dos braços para representar o símbolo do Orixá, a cobra.



Figura 33: (A) Orixá Omulú; (B) Orixá Iemanjá.
Fonte: Orange Cavalcante

Omulú ou Obaluaiê é o Orixá da doença, da vida e da morte. O brincante/dançante faz uma *performance* muito próxima, daquela que ocorre na terreira, e esta foi uma percepção de brincantes novatos que já haviam assistido uma “incorporação” desta divindade. Sua representação se embasa no deus que tem o poder de transmitir a doença e ao mesmo tempo cura da peste. Sua corporeidade utiliza muitas flexões de tronco, giros, rodopios e saltos. Movimentos vigorosos e ágeis que hipnotizam a todos, e ao mesmo tempo intrigantes, já que seu corpo é completamente coberto e ocultado por palha.

No caso de Iemanjá a construção da dança teve uma imaginação criativa para elaborar o abstrato. Ser uma onda e se comportar como uma onda, e transpor para a dança os movimentos que remetem as ondas ou o fluido do mar. Ondulações dos braços lembrando uma onda, e o tronco são mais ereto, pois ela assim como Oxalá é a mãe de todos os Orixás, portanto não se curva. O detalhamento da construção e constituição desta divindade será mais bem detalhado e descrito no item 4.3.

Foram até aqui descrita as percepções de observações e de diálogos em relação aos possíveis caminhos da preparação dos brincantes/dançantes até o ato consolidado da apresentação. Como mencionado anteriormente, a construção, ainda que contasse com contribuições coletivas e trocas de experiências, foi individual. E independentemente de os brincantes/dançantes serem antigos ou novatos todos pesquisaram e buscaram ferramentas para elaboração da dança ou performance, onde a maior parte dos processos ocorreram através de observações de vídeos,

leitura de textos e apropriação de informações específicas, onde não ocorreu a vivência e experiência *in lóco* de ambiente litúrgico, teatral ou artístico.

Os vídeos mais utilizados para pesquisa no âmbito artístico foram do grupo Sergipano “Um quê de Negritude” com os espetáculos Ayeye e Omió Miró, que tem como objetivo divulgar a cultura afro-brasileira através da dança, principalmente da dança teatral dos Orixás, os outros vídeos foram de casas de religião de Candomblé, Batuque, Tambor de Mina e Catimbó mais visualizados na rede.

Destaco que, mesmo havendo as diferenças e convergências dos movimentos nestes dois âmbitos do artístico e do sagrado nos vídeos e registros pesquisados, ambos subsidiaram a composição de uma dança “folclórica”⁴⁰, e que para os brincantes/dançantes não foi apenas “dançar”, mas também foi uma forma de transmitir conhecimentos e saberes através da corporeidade, que envolve muitos aspectos, como a mitologia, os significados e dos símbolos desses deuses, e a representação na religiosidade e cultura negra. Este processo de construção foi como que redigir um texto para contar uma história, nos quais se envolveu dança, música, canto e todo um contexto. Segundo Santos (2008), que utiliza o termo intérprete, a produção ou construção se dá a partir do momento em que se transforma no próprio significado:

[...] a criação do intérprete define-se primeiro como ato de comunicação, pois ele é, antes de tudo, o produtor de sua obra, construída por meio de signos de natureza gestual e sonora. O intérprete se transforma no próprio signo. Percebe-se que o corpo, em cena, revela a dimensão expressiva, a dimensão orgânica. (...) Pretende-se, a princípio, a procura pela essência, pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, num segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições. Momento este que envolve a construção de imagens, a percepção de sentimentos; possibilita abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. É o momento que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas (SANTOS, 2008, p. 1)

Retomando o conceito de Ligiéro (2011) de Motrizes Culturais, o autor coloca que este poderá ser utilizado para definir um conjunto de dinâmicas culturais

⁴⁰ Para os tefeenses, a Dança Africana como um todo se categoriza como uma dança folclórica, mesmo tratando-se de uma representação ritual religiosa ou artística, pois consideram sua essência e originalidade totalmente ligada ao Festival Folclórico.

utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

Para Moraes (2018) independentemente da trajetória ou dos acessos às expressões da religiosidade ancestral afro-ameríndia, na construção da *performance* existe algo que ajuda a acessar os gestos ancestrais, seja pela música, seja pela sugestão das imagens, ou pela repetição do movimento. Seja qual for o caminho, ele restaura o que foi incorporado e mobilizado por essas motrizes/matrizes de um corpo afro-ameríndio, de ser e estar no contexto que é brasileiro ancestral e contemporâneo.

Nesta análise sobre as *performances* através da construção e da observação da dramatização, na dança dos Orixás na Dança Africana de Tefé, o conceito de motrizes culturais e “comportamento restaurado” foi utilizado para compreendermos como a memória dos Orixás eleva-se através das práticas performáticas vindas do terreiro e da dança teatral, onde nesses espaços são memorizadas, reinterpretadas e transmitidas, e são transpostas para o espaço do espetacular na Dança Africana.

4.3 APRESENTAÇÕES NA SEMANA DE CONSCIÊNCIA NEGRA

A Dança Africana de Tefé, desde 2016 assumiu através de alguns brincantes do grupo de “inovadores”, sob a liderança de Taline Ramos Marinho um compromisso social. Levar as apresentações para outros espaços, transpassando o caráter festivo ou folclórico. Portanto torna-se também importante verificar como se dá a percepção desta *performance* e representação em locais e eventos destinados ao debate e reflexões sobre cultura negra sob vários aspectos.

Estas duas apresentações em questão se voltam para mais uma forma de representação da dança, onde pode considerar também a (re)significação mencionada ainda no início deste texto. No principal objetivo deste estudo é questionado de que forma a Dança Africana de Tefé (re)significa a cultura e a presença negra, e talvez estas duas apresentações possam ajudar de certa forma a elucidar este questionamento, além de deslocar a Dança Africana para um outro “lugar” e percepção.

4.1.1 Apresentação na Feira Municipal do Livro

A 3ª edição da Feira do Livro de Tefé ocorreu nos dias 22 e 23 de novembro de 2019, com o tema: Literatura e Cultura, e para importante ocasião a Dança Africana de Tefé foi convidada a participar, através de uma apresentação cultural, e a antecedendo a apresentação ocorreu uma roda de conversa com a temática, Cultura Negra: Manifestações Culturais e Religiosas, onde os convidados também foram quatro brincantes da Dança Africana. Compuseram a mesa o professor Francisco Torres, Tábhata Benitz, Taline Ramos Marinho e esta pesquisadora, mediados pelo historiador Hudson Pinheiro.



Figura 34: Divulgação do evento.
Fonte: Prefeitura municipal de Tefé.

Os demais brincantes/dançantes participaram como ouvintes, mas durante o momento de debate puderam interagir e fazer contribuições, já com a certeza de que ao tratar de cultura negra, a Dança Africana é uma referência muito importante em Tefé.

Educadores, acadêmicos e leitores participaram com perguntas direcionadas a Dança Africana, pela relação com a cultura e a representação da religiosidade. As questões se voltaram sobre a existência com relação à dança trazer a religiosidade no sentido de qual religião e referências, e se haveria alguma espécie de preconceito. De acordo com a fala do professor Francisco Torres, a dança em “si” não se isenta dos preconceitos, principalmente com a religião. Ele esclareceu que muitas pessoas ainda têm a crença que as religiões de matrizes africanas são rituais

de magia negra ou uma “macumba” que não está inclinada a fazer o bem, e que estes pensamentos são recorrentes principalmente as pessoas que são “crentes”.

Além destes temas, sobre a identidade negra, que por sinal ficou salientado no debate que ainda é negada, resistência negra e a ausência de movimentos sociais Negros também foram debatidas. Alguns jovens destacaram a dificuldade de se auto-reconhecerem e assumir a identidade negra, pois a questão depende de muitas reflexões e de uma apropriação de conhecimento para lidar com o tema e posteriormente passar por este processo.

Após o término da roda de conversa os brincantes da Dança Africana, prepararam-se para a apresentação cultural. O número de brincantes foi extremamente reduzido em virtude do espaço, e porque naturalmente logo após a apresentação principal que é do Festival Folclórico, há uma dispersão de brincantes ao decorrer do ano. A Porta-Estandarte, uma baiana, quatro músicos, as Orixás Nanã e Iansã, e os Orixás e entidade mirins, Xangô, Nanã e Preto Velho levaram para dentro da Biblioteca Municipal de Tefé, a batida e o som dos atabaques. Em uma dança enérgica com muitos giros e rodopios, onde quem estava como “espectador” também se rendeu ao ritmo do terreiro, interagindo com palmas, dançando e cantando os pontos dos Orixás. Para os brincantes a sintonia com o público é muito gratificante, pois, todos se sentem mais motivados para dançar, os aplausos e interação dão mais força e energia, o que resulta em uma *performance* muito mais envolvente e empolgante.

Esta apresentação contou com a participação das crianças, que também representam os Orixás na Dança Africana, só que “mirins”, e este aspecto foi muito significativo, porque já são consideradas a nova geração. No Festival Folclórico a participação fica limitada, pois se resume a apenas estarem presentes no Tablado, em virtude da Dança competir em uma categoria adulta, onde os pequenos não tem possibilidade de movimentação e liberdade no Tablado.

Já em apresentações de caráter não competitivo, eles têm a oportunidade de demonstrarem a corporeidade, desenvoltura e habilidades de suas danças, já que passam pelo mesmo processo de construção que os adultos. Nesta apresentação cultural trouxeram especialmente, ainda mais energia e vibração para a apresentação principalmente para seus familiares que também são brincantes da Dança Africana, e estes laços fortalecem muito o sentido de continuidade.

Para as pessoas que estavam assistindo, as crianças trazem uma leveza, e um brilho especial para a dança como um todo. Na finalização todos os espectadores foram convidados para participar da dança, em uma interação direta com todos os brincantes/dançantes.

Logo após a finalização da apresentação o organizador do evento, externou sua gratidão a todos os brincantes, não só pela apresentação, mas por participarem da roda de conversa e do evento em geral, ainda ressaltou a importância do comprometimento e valorização com a cultura da negra através da dança, disse ser necessário uma organização efetiva como movimento, para realizar mais discussões e debates em espaços educacionais, acadêmicos e sociais, e que ocorram frequentemente, para que estas reflexões tornem-se ações efetivas na sociedade.



Figura 1: Dança da Porta-estandarte e Orixá Nanã.
Fonte: Taline Ramos Marinho.



Figura 35: Orixás Mirins. (Xangô, Preto Velho e Nanã)
Fonte: Taline Ramos Marinho.

4.1.2 Apresentação na Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Esta apresentação aconteceu no dia 25 de novembro de 2019, na área de convivência do Centro de Estudos Superiores de Tefé da Universidade do Estado do Amazonas CEST/UEA, em um evento organizado pela subcoordenação e mestrandas do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas, sobre a Consciência Negra, na ocasião a mesa redonda, Cultura e Identidade Negra: rastros no passado que refletem no presente contou com a participação de duas brincantes da Dança Africana, a professora doutora em História Cristiane Silveira e Karina Nymara, pesquisadora sobre comunidades quilombolas do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá.

O evento foi divulgado principalmente em âmbito acadêmico nos cursos da UEA, e, em várias instituições de ensino superior, como também para professores e alunos do ensino médio do município, e para os brincantes da Dança Africana de Tefé. O debate foi primeiramente direcionado para questões históricas, com relação a situação do Negro escravizado, o Negro na Amazônia, identidade, preconceito e sobre os quilombos na Amazônia. Também foram abordados a religiosidade e cultura relacionados a Dança Africana



Figura 36: Divulgação do evento.
Fonte: Arquivo pessoal da autora

Ao final da fala de cada palestrante, os participantes fizeram muitos comentários e perguntas, dentre elas sobre a relação da dança com a religião, e se fatores como preconceito e intolerância religiosa atingiam de alguma forma os brincantes ou a Dança de forma geral. Os próprios brincantes presentes que estavam prontos para a apresentação fizeram suas contribuições, falando de algumas experiências acerca deste assunto. As questões identitárias também foram muito discutidas, e inclusive três acadêmicos falaram sobre suas experiências pessoais, de assumirem a identidade negra, e ainda revelaram já ter sofrido preconceito tanto em ambiente acadêmico quanto em ambiente familiar. Muitos se sentiram agradecidos por levarmos o tema, para aquele espaço, e assim como no evento da biblioteca municipal, afirmaram que gostariam de debater mais a temática em outras oportunidades, sem aguardar uma data ou semana comemorativa, principalmente na universidade.

Assim que feitas as considerações finais da mesa redonda, os brincantes da dança Africana de Tefé posicionaram-se para a apresentação, na banda estavam 3 integrantes com atabaques e tarol, a cantora, as Orixás Nanã e Iansã e os Orixás “mirins” Xangô, Iansã e a entidade Preto Velho. Todos entraram dançando juntos, e posteriormente cada um era chamado e apresentado com suas características e significados. O público acompanhou a percussão com palmas, e movimentavam-se com o balançar do corpo no ritmo dos tambores. Todos observavam atentamente os brincantes, aparentemente até com certa curiosidade. E foram mais contidos se comparados ao evento anterior ocorrido na biblioteca.

Foi uma apresentação curta, mas muito significativa, pois foi a última a apresentação da Dança Africana em 2019. Independentemente de ser no tablado ou outros espaços quem é brincante da dança, sempre leva muita energia e muita vontade em dançar, em realizar cada *performance*, pois de fato tem este comprometimento e identidade de ser “Africano”.

4.4 MEU “EU” NA CORPOREIDADE E NA REPRESENTATIVIDADE

Neste último item da pesquisa, antes das considerações finais dediquei a descrever e analisar como *performance* a minha vivência e experiência de brincante/dançante na Dança Africana de Tefé (AM), que posteriormente entrou em consonância com o ser/estar pesquisadora, porém, aqui me direcionando mais a

construção artística. Um processo que como mencionado no início desta dissertação, parto de uma desconstrução de dançante para me reconstruir como brincante/dançante.

Todas as referências técnicas das danças que estudei ao longo de quase 20 anos, além de minha própria corporeidade, logicamente me ajudaram na construção da dança de lemanjá, mas até compreender o contexto, história e processos da dança, levei meses. Na primeira experiência em 2017, praticamente construí a dança por intuição, pois, uma semana após aceitar o convite, ocorreu a apresentação na arena no 47º Festival Folclórico. Neste meio tempo tive que assimilar os desenhos coreográficos dos Baianos, aprender os pontos cantados, confeccionar uma indumentária, e, conseqüentemente criar uma apresentação.

Por dois ensaios contei com o auxílio da moça que foi lemanjá no ano de 2016, que inclusive me deu orientações de como se executava a dança e apresentação de lemanjá. Ela destacou que, a movimentação em torno de sua apresentação não era como a dos outros Orixás, que a dança de lemanjá tratava-se de uma dança linear e suave, onde os braços ficavam alongados nas laterais, com as mãos pra cima segurando as estrelas do mar, e que realizava-se uma caminhada como se deslizasse pelas águas, pois, a representação desta Orixá na dança Africana, e logo percebi principalmente pela movimentação, não era de “incorporação” como os demais. A indumentária e até mesmo pela caracterização, era diferente, vinha de uma referência de uma imagem umbandista, e não candomblecista como dos demais Orixás.

Nestes dois dias procurei seguir estas orientações, foi quando uma brincante/dançante me chamou rapidamente após o ensaio, e me pediu para “incrementar” a apresentação, pois sabia que eu era do meio da dança, e, que eu aproveitasse ao máximo meus movimentos.

Fui para casa refletindo sobre, e pensando como poderia adaptar os movimentos de dança do ventre com aquela dança que até então, eu estava procurando compreender. Pensei logo nos quatro elementos da natureza que tem relação aos movimentos técnicos da dança do ventre para construir de forma rápida a apresentação, trazendo movimentos principalmente dos elementos da água e do ar, pois são muitos fluidos e leves, além de me deixar levar pela minha

intuição, pois eu já sabia as características de lemanjá , sua cor, seus símbolos e representações.

A imagem que se tem de lemanjá na Dança Africana, mesmo trazendo um histórico (leitura) da representação no candomblé, é aquela em que ela é branca, caminhando pelas águas, com longos cabelos pretos.



Figura 37: Quadro de lemanjá.
Fonte: Internet.

A formação católica não me impediu de circular por outros espaços religiosos como espiritismo, umbanda e outros, no sul frequentei junto da minha família por anos Centros de Batuque, onde através dos búzios me foi revelado ser filha de lemanjá, mas minha frequência era mais para consultas e algumas festas pontuais em que assisti os rituais de “incorporação” de algumas entidades, além de fazer as “seguranças” de fim de ano e de “lavar” cabeça com ervas para assentar meu anjo da guarda. É um ambiente que gosto e me sinto bem.

Mas fazer esta transposição do que eu havia observado nestes locais ainda era impossível naquele momento, portanto apenas agreguei movimentos da dança, como ondulações de braços, caminhadas em meia ponta, giros, e uma leve ginga de quadril, e na verdade me deixei induzir pelo ritmo da percussão, e demais instrumentos da dança, permitindo que meu corpo respondesse aquele estímulo.

Este ritmo de percussão que me refiro se dá através da batidas dos tambores que são as tubadoras e atabaques, principais instrumentos que marcam as batidas da dança, porém, na Dança Africana por agregarem outros instrumentos, existe uma diferença muito grande nos arranjos dos pontos, mesmo sendo leiga no assunto, é possível perceber. Como a exemplo do tarol ou caixa de guerra que é usado nas

toadas, este instrumento na dança influencia muito o ritmo, transformando este arranjo musical em algo único, que somente vai ocorrer na Dança Africana em Tefé.



Figura 38: Apresentação no 47º Festival Folclórico.
Fonte: Site no Amazonas é assim.

Após esta primeira experiência fui gradativamente internalizando e absorvendo as informações, primeiramente o retorno positivo da primeira apresentação, que foi na arena, e isto se intensificou em outras apresentações, muitos brincantes tanto do grupo “tradicional” quanto “inovador” além de torcedores que eram do meu círculo de relações, falaram do quanto gostaram daquele formato mais dançante para lemanjá, e que havia quebrado uma rigidez anterior, o que me deixou mais tranquila e segura. Pois naquele contexto mesmo tendo algumas referências técnicas com relação à área da dança, não me coloquei e nem tinha lugar de privilégio, pois os especialistas em Dança Africana eram os brincantes e já me sentia feliz por terem se manifestado de forma positiva quanto as apresentações, o que gerou de certa forma uma aprovação por parte deles.

Para, além disso, com certeza havia muita beleza estética nas apresentações passadas, tanto que ocupavam este lugar pessoas conhecidas e de destaque na cidade, que ficaram marcadas até hoje por terem sido está Orixá, portanto, é uma tarefa difícil assumir um “ lugar” quando existem referências tão fortes, e neste sentido trazer mais elementos dançantes só agregou e encantou mais os

espectadores, o que proporcionou uma maior receptividade principalmente pelo fato de eu não ser tefeense, e com um destaque tão importante.

Já no ano de 2018 quando eu havia ingressado no mestrado e já havia optado por pesquisar a Dança Africana, meu interesse ficou ainda maior, e o convite para permanecer na Dança obviamente foi aceito. Daqui parto para uma nova perspectiva que foi de brincante/dançante e pesquisadora.

Para o processo de construção de lemanjá para 2018 surgiram muitos questionamentos e reflexões, justamente em decorrência do mestrado e da própria pesquisa. Esta tomada de consciência pertinente e latente surgiu a partir da disciplina sobre Estudos Culturais e Colonialismo ministrada pelo professor Dr. Guilherme Figueiredo. Pois, a imagem que se tem de lemanjá na Dança Africana, mesmo trazendo um histórico (leitura) da representação no candomblé, é de uma figura de mulher em que ela é branca, tem vestes longas muito similar a um manto de uma santa católica, com longos cabelos lisos e negros.

Mas porque a representação de lemanjá é a imagem de uma mulher branca? De acordo uma recente reportagem da BBC News realizada em primeiro de fevereiro de 2020, com a pesquisadora em história comparada da UFRJ Helena Theodoro, a imagem de lemanjá branca tem raízes nos processos de colonização do Brasil, que fez a imposição sobre os povos indígenas e africanos de uma superioridade européia. E este processo foi contínuo com o sincretismo religioso, em que os Negros escravizados cultuavam seus Orixás através das imagens de santos católicos. A pesquisadora ainda afirma que a massificação da imagem de lemanjá branca se deu justamente com o surgimento da umbanda. De acordo com D. Dora e D. Dulcina, lemanjá foi a primeira destaque da dança Africana, e a representação da mulher branca no quadro, era a mais conhecida, e tinha este forte apelo sincrético, ainda mais tratando-se de fundadoras com forte influência católica, posteriormente agregaram-se os demais Orixás.

Portanto como eu deveria construir a lemanjá de 2018? Como representar esta Orixá que é conhecida como Sereia, Janaína, Iara, e tantos outros nomes e significados? Tomando como referência 2017, dialogando com outros brincantes/dançantes fui em busca de vídeos e leituras específicas. Os vídeos de apresentações teatrais foram fundamentais, mas os vídeos de terreiro também tiveram muita relevância, porque a dança dos Orixás originariamente é realizada

dentro do terreiro, e baseada nestas duas esferas, e somando a experiência e corporeidade anteriores, foi possível construir uma dança com um caráter voltado ao espetacular.



Figura 39: Apresentação no Arraial da Dança Africana.
Fonte: Lucas Ramus

A forma corporal, as ações, os adereços, entre tantos detalhes que compõe lemanjá foram as referências que alimentaram minha imaginação, e definiram minhas ações, estabeleceram as idéias, enfim, determinaram as intenções do movimento por meio do acesso ao universo mítico do Orixá nas religiões afro-brasileiras, para transpô-lo ao universo da dança voltado para o espetáculo e para este folclore do pensamento do folclore em Tefé.

No candomblé a dança de lemanjá, que é um Orixá do mar, é mais abstrata, pois os Orixás são energias, ligadas aos elementos da natureza. Entretanto os Orixás também se constituem de qualidades e defeitos muito parecidos com os humanos. No caso de lemanjá o poder dela é a água do mar, não está nas águas do mar. Se Ogum tem a espada e o escudo como armas, lemanjá tem a água do mar e as ondas. Mas como é representar a Orixá das águas do mar, do candomblé e a da umbanda que é vaidosa, tem simbolismos nos espelhos, pente, perfume e flores, como canta o ponto?

Levando em consideração todas as informações captadas para uma corporeidade de lemanjá, pude utilizar frequentes transformações de movimentos como ondas, gestos olhando no espelho alisando os cabelos. O bater nas ondas, imaginar o movimento de uma onda grande livre que está batendo e voltando das pedras, o corpo todo que se movimentando para a frente para trás, meio

“serpenteado” e neste sentido, a dança do ventre foi muito útil para elaboração desses movimentos ondulatórios, com o tronco, ondulações com os braços, o balançar das mãos de forma suave e leve.

Nos giros como um turbilhão para baixo, utilizei o corpo flexionado para frente girando velozmente, até recuperação. O deslocamento na ponta dos pés utilizei para os passeios suaves e leves, em alguns momentos acrescentando giros, procurando fazer com graça e, sobretudo muita feminilidade. E pensando na configuração de sereia, gestos com a mão direita com espelho e a mão esquerda para trás como se fossem as algas ou os grandes cabelos, utilizando cambrés⁴¹, também com pequenos giros graciosos. Na minha concepção ser/estar lemanjá na Dança Africana, vai muito além de dançar, mas deixar transcender o que ela representa e significa na religiosidade e cultura afro-brasileira.

Para 2019, a intenção era trazer uma lemanjá, na mesma linha dos demais Orixás da Dança Africana, tanto na dança quanto na indumentária, porém, após muito refletir logo desisti. Seria uma mudança muito “invasiva”, substituir uma figura em que remete a “Sereia do Mar” ou ainda a Nossa Senhora, e trazer uma Orixá com as vestes mais pesadas com a face ocultada, e uma dança mais voltada para o ritual, com certeza não agradaria a muitos brincantes e torcedores, portanto, mantive praticamente a concepção original, mas ainda mais dançante que o ano anterior, fusionando alguns movimentos de terreira com aqueles que eu já havia construído nos anos anteriores. Para além, o processo de observação e pesquisa exigiu que meu olhar e sentidos ficassem mais atentos ao exterior, aos detalhes do que acontecia ao meu redor. Uma conjugação de dançar/observar/sentir/brincar, e tantas outras percepções.

Fiz algumas referências com relação ao processo de construção, mas, para além do que foi descrito sobre a dança e a composição da *performance* em cena, há também o envolvimento com outros elementos que compõe a dança, e que também fazem parte desta construção, como a indumentária, elementos figurativos ou alegorias.

Quanto às indumentárias, feitas em tecido, a sua base, foram confeccionadas por terceiros, mas os bordados, montagem de adereços de braços e cabeça, sempre foram elaborados por mim, outros brincantes da dança, na verdade a grande maioria

⁴¹ Significa arqueado, ou seja, movimento que consiste em dobrar o corpo na parte da cintura, para frente, para trás e ambos os lados, utilizado no Ballet e outras danças.

confecciona suas indumentárias, ou pelo menos parte delas. Montar, bordar e harmonizar pedrarias, no meu entendimento, este processo é tão importante quanto o anterior, pois, já possuímos tantas informações e imaginação criativa, que acabam sendo projetadas enquanto produzimos, e sempre penso que a energia que se dispensa para tal ação, é mais um fator que colabora para uma boa “vibração” na arena ou no tablado.

Quanto às alegorias em 2019, foi o primeiro ano em que experimentei este privilégio, e trata-se do mesmo processo. Excepcionalmente contamos com o apoio de artistas vindos de Parintins, para a confecção, principalmente para a montagem dos “esqueletos” em ferro. Posteriormente após a montagem desta base, teve a ornamentação em tecidos e elementos decorativos, e uma equipe ficou dedicada exclusivamente durante duas semanas montando as quatro alegorias. O resultado de todo o conjunto, é gratificante, e a beleza cênica compensa os esforços.



Figura 40: (A) Bordado da Indumentária; (B) Adereço de cabeça.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 41: (A) Dança de Iemanjá; (B) Entrada na alegoria.
Fonte: Orange Cavalcante.

Um processo de dois a três meses de preparação que acaba em uma hora e trinta minutos no tablado, e para mim na verdade um pouco menos, já que dos 12 destaques, lemanjá é a última a apresentar-se, mas muito intenso. Após toda a adrenalina de apresentação, a grande maioria dos brincantes fica com a expectativa da apuração de resultados, pois a competição é uma das maiores motivações de se realizar um grande espetáculo. Ganhar um título é como a recompensa de todo o trabalho dispendido. Mas também é apenas uma consequência, e que nem sempre acontece, e independente de resultado o que é mais importante para brincantes é o amor pela dança. *“Já somos vitoriosos, por sermos “Africanos”, e isto já me basta, “Africana é Tradição”.* (Irlene Baiana, Diário de Campo, agosto de 2019)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa não teve como pretensão fazer afirmações acerca de como a Dança Africana de Tefé (re)significa a cultura e presença negra, uma vez que este processo é muito amplo, relacional e dinâmico. Desta forma o que se pretendeu então, foi apontar aspectos referentes a este processo no contexto tefeense/amazônico, ainda porque mesmo neste universo, as conclusões que se abordaram não esgotam o tema.

O primeiro ponto a salientar, é que a análise provavelmente seria bem diferente caso não fosse brincante da dança, e se não existisse o contato e proximidade com os demais brincantes, que, aliás, não foi um problema, mas com certeza exigiu um maior cuidado, uma maior vigilância epistemológica, durante todos os processos da pesquisa, e, justamente por fazer parte da Dança Africana de Tefé. Ao iniciar esta investigação, houve a necessidade de assumir uma transformação de postura em relação ao universo observado. O exercício do “estranhar” o que era “familiar” e refletir sobre os fatos, não foi uma tarefa fácil! E neste sentido é possível afirmar que os eventos foram vistos, sentidos e analisados sob outra perspectiva, por momentos me colocando distante, em outros, próximo, mas todo tempo, de uma posição que posso colocar que foi de dentro para fora e não de fora para dentro.

Outro fator determinante foi o contexto de estudo, que levou em consideração as percepções locais, principalmente que apontam que a dança é pertencente a um Folclore e Tradição, pois fora deste contexto de Tefé, com certeza a pesquisa sobre a Dança Africana teria outra forma de ser abordada e até mesmo outro olhar, certamente como uma dança nativa, ou uma dança Afro, e no cenário dos festivais, se a Dança Africana fosse participar de eventos externos entraria em outras categorias de danças, como no caso do festival de Manaus que tem a categoria afro-brasileira. Por isto, se fez tão necessário primeiramente a compreensão dos termos Folclore e Tradição neste local, até mesmo o porquê, praticamente, estes já estão naturalizados na dança, para posteriormente descrever o processo da criação e inserção da dança nesta totalidade.

O importante desta iniciativa, e que aqui deve ser destacado, é refletir sobre a ação de uma escola do interior do estado do Amazonas, no início dos anos de 1980, se voltar para a valorização e difusão da cultura afro-brasileira, época em que estes

debates não eram ainda tão efervescentes na sociedade. Este ponto é muito relevante, pois, somente no ano de 2003 que a lei 9.394, da LDB foi alterada, e a partir de então tornou-se obrigatório o ensino em História da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, pode-se considerar que a Escola Santa Tereza estava um passo à frente do tempo.

Para além, as percepções aqui apresentadas revelaram a importância desta dança, seja ela no caráter folclórico ou artístico para a cultura e identidade daqueles que a consideram como uma manifestação que representa a cultura negra. Redimensionando estas percepções para o folclore cujas outras manifestações de danças também fazem parte, foi possível constatar que a Dança Africana de Tefé trata-se de uma *performance* re(criada) ou reinventada, pois, as várias versões de surgimento seja em virtude de dar uma continuidade ao Cordão Folclórico do Gambá, ou seja da necessidade de levar uma novidade para participar/concorrer no Festival Folclórico demonstra, portanto, que ela já foi concebida como uma dança “folclórica”, tanto que foi constituída de elementos já existentes no próprio folclore, posteriormente inserindo o caráter da representação religiosa e a História com a dramatização da escravidão, sendo então elaborada e pesquisada a partir destes dois âmbitos.

Apesar de este processo ter sido construído a partir destes três elementos, folclore, religião e História, os fundadores afirmam que a dança é “original”, pois em nenhum outro lugar haveria uma dança com este formato e estruturação. Neste sentido é possível refletir que, quanto ao caráter folclórico de fato a dança apresenta elementos e personagens oriundos do Cordão Folclórico do Gambá, uma dança criada de acordo com as fontes em Tefé, portanto “original”. Entretanto quando a dança modificou seu formato a partir de 1988, e os demais elementos foram sendo inseridos, e outras versões e *performances* foram apresentadas a partir da religião afro-brasileira bem como a dramatização da escravidão que (re)criou-se e reinventou-se para o espetáculo dos rituais que ocorriam nas terreiras e um trecho da História oficial.

Quanto ao que se refere à dança ser “tradicional” verifica-se que nas várias versões, o termo tradicional fixou-se a partir de uma música criada pela fundadora D. Dulcina, e que acabou por contribuir para uma forma de legitimação da dança, pois, a partir deste termo foi categorizada sob um outro status. Portanto poderíamos

considerar que a Dança Africana de Tefé (AM) é uma *performance* de uma tradição inventada ou uma reinvenção de *performance*.

De acordo com os dados coletados, há quase quarenta anos atrás (re)criou-se a Dança Africana. E independente de ser ou não, um desdobramento do Cordão Folclórico do Gambá, ela tornou-se representativa em diversos âmbitos. Desta forma considera-se que a dança não partiu de pessoas com vínculo com religiosidade, porém, há relatos de participantes antigos que afirmaram circular por estes espaços. Também não surgiu a partir de um movimento de pessoas de identidade negra, mas, como destacado por alguns entrevistados, existiram e participaram da dança inclusive famílias de pessoas Negras, e ainda que atualmente exista a dificuldade de auto-reconhecimento sobre esta identidade com relação aos participantes da dança, na percepção dos moradores da cidade ela representa e é considerada como uma referência, quando a temática Negra é abordada.

Neste sentido também podemos refletir que uma presença negra não está necessariamente vinculada à presença física do Negro, mas ao fato de que as heranças e as influências culturais estão presentes, sejam elas na dança, na música, canto, lutas, vocabulário, religiosidade dentre outros. A Dança Africana reuniu vários elementos e mais a história para construir e constituir uma *performance* onde “restaura comportamentos” e vem ao longo dos anos sendo uma chama de uma cultura negra dentro do município de Tefé.

Portanto, podemos considerar que a cultura negra no município, está presente através das danças que trazem a temática do Negro, e, principalmente a Dança Africana. Também é possível considerar que um despertar mais efetivo para as causas negras ou movimentos sociais identitários em Tefé, se efetivam através das danças. Portanto, além de serem referência de raízes culturais, conseqüentemente são referências sociais, pois em geral, nos meses de maio e novembro, onde se concentram datas que remetem as causas negras, a Dança Africana é extremamente solicitada, e seus integrantes participam não somente de apresentações, mas também de debates e discussões, em instituições educacionais e também no espaço acadêmico, tornando-se porta-vozes e difusores destas causas.

Voltando-nos agora para a análise artística e estética, e partindo para a *performance* da Dança Africana já iniciando uma reflexão no que se refere a

construção, mesmo que alguns brincantes/dançantes tivessem vivências ou contato com religiões afro-brasileiras, nenhum era iniciado na religião, ou seja, nenhum brincante era diretamente participante dos rituais religiosos, e nem tinham contato mais próximo com técnicas teatrais de danças dos Orixás. Já que não havia uma referência mais aprofundada da corporeidade das danças de terreiro, e também não possuíam uma convivência direta com os aspectos religiosos da dança dos Orixás, o que os aproximou desta corporeidade?

Em Richard Schechner nos deparamos com uma definição de *performance* cultural, que sintetiza perfeitamente enredo da Dança Africana, que serve para pensarmos principalmente as práticas performativas relacionadas com a dança dos Orixás. Para o autor:

A *performance* cultural não é gratuita. São expressões artísticas, rituais ou cotidianas marcadas pelo limite de tempo e espaço, regras e programa organizado, atuação dos atores e participação de uma platéia. Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. (2003, p.27)

Independente de haver uma aproximação ou não com os contextos da religião afro-brasileira, onde se dão os rituais dos Orixás, como também com qualquer técnica de dança teatral dos Orixás, ainda assim, construíram uma performance, através de percepções de textos, imagens, vídeos e outros meios de informação escrito, oral e áudio-visual.

Mauss (1974) evidencia que, no processo da obtenção das técnicas corporais a imitação exerce grande influência tanto em crianças quanto nos adultos que visam copiar atos, e conseguem obter bons resultados. “O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros”. (MAUSS, 1974, p. 405).

Já o conceito de Motrizes Culturais de Ligiéro (2011), contribuiu para compreensão desta capacidade da dança dos Orixás da Dança Africana ultrapassar o espaço do sagrado e do teatral, e, se aproximar da comunidade e da prática artística, neste contexto artístico folclórico. Este conceito é uma forma de compreensão do processo de entendimento da continuidade de performances africanas no Brasil.

Neste sentido, Zeca Ligiéro (2011) percebe as práticas performativas como algo criado e desenvolvido pela tradição, mas transformado, transgredido, recriado pelo brincante, ou seja, o autor entende as práticas performativas como comportamentos recuperados, mas não necessariamente obedecendo à mesma estrutura mimética apreendida. O comportamento restaurado de acordo com Schechner (2003) é a chave para toda a *performance*, no cotidiano, nos rituais sagrados, na arte e nas brincadeiras e jogos. É algo existente no mundo vida real, mas separado e independente do “eu”, seria se comportar como se fosse uma outra pessoa, ou como alguém mandou ou ainda se comportando como foi aprendido. Portanto quando dançamos ou representamos os Orixás na Dança Africana de Tefé, trata-se de um comportamento aprendido, encenado ou solicitado para aquele momento, aquela ocasião do espetáculo.

Portanto é possível constatar que a Dança Africana de Tefé, através mais especificamente da sua dança dos Orixás, além de ser um comportamento restaurado é movida por motrizes culturais dinâmicas e interativas. Práticas performativas que são agrupadas no espetáculo, dando-lhes vida. O secular/sagrado é expresso por meio do canto, da dança, da música, do figurino, do espaço, do cenário, da indumentária entre outros. Nesse espaço as danças dos Orixás, estão intensamente marcadas por uma linguagem dramática de gestos e movimentos, e, portanto, são restaurados, recriados e transformados a partir do conhecimento direcionado pela noção que cada um concebe e performatiza.

Como destacado anteriormente, a intenção deste estudo não foi esgotar o tema da Dança Africana, muito pelo contrário, foi abrir caminhos, pois creio que a partir dele, outros estudos podem ser realizados, e não somente desta dança em questão, mas de outras tantas que existem nesta região, independentemente de estar inserido em contexto folclórico ou não, e quem sabe tornar-se um despertar para estudos relacionados inclusive a silenciamentos e invisibilidades negras nesta região da Amazônia, que também estão cada vez mais recorrentes e emergentes na atualidade em que vivemos. Que de certa forma a “Africana” seja a primeira voz para romper este silêncio.

“Africana chegou, ôôô...Africana é emoção ôôô... Africana é um show, ôôô... ela é Tradição.”



Figura 42: Orixás no 48º Festival Folclórico.
Fonte: Taline Ramos Marinho.



Figura 43: Roda de Baianos no 48° Festival Folclórico.
Fonte: Taline Ramos Marinho.



Figura 43: Orixás Mirins no 49° Festival Folclórico.

Fonte: Lucas Ramus.



Figura 44: Saída da Dança Africana do Tablado no 49º Festival Folclórico.
Fonte: Lucas Ramus.



Figura 45: Orixás da Dança Africana no ano de 2008.
Fonte: Núbria Reis.



Figura 25: Orixás da Dança Africana no ano de 2008.
Fonte: Núbia Reis.

BIBLIOGRAFIA

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O Trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

ALMEIDA, Renato. **A inteligência do Folclore**. Rio de Janeiro: Cia, Ed. América/MEC, 1974.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. **Do Folclore à Cultura Popular**. In: Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. INSS 1980 – 4504. Número especial- ago-dez de 2008. Disponível em: <<http://portaldepoeticasorais.inf.br/arquivos/1/15.%20Do%20folclore%20%20cultura%20popular.pdf>>. Acesso em: 07 julho de 2019.

BATES, Henry Walter. **Um Naturalista no Rio Amazonas**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BAUMAN, Richard. BRIGGS, Charles L. **Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social**. ILHA Revista de Antropologia, UFSC, 2006.

BENSA, Alban. Después de Levi-Strauss: **Por una antropología de escala humana**. México: FCE, 2015.

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

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura popular naidade moderna: Europa 1500 -1800**. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABROLIÉ, Augusto. **Tefé e a cultura amazônica**. Juiz de Fora: Editora Instituto Paulo Freire, 1996.

_____. **Síntese da História de Tefé**. Tefé:Edição, União Brasileira de Escritores do Amazonas, 1984.

CAMARGO, Giselle Guilhon (Org). **A dança segundo a perspectiva antropológica**. Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.

_____. **Antropologia da Dança II**. Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular.2015.

_____. **Antropologia da Dança III**. Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular.2015.

_____. **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular.2018.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

CARDOZO, Kelly, A. **Dança Afro: O que é e Como se Faz!** Minas Gerais, 2006. 15 f. Monografia (Especialização em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O boi-bumbá de Parintins**, Amazonas: breve história e etnografia da festa. Hist. cienc. saúde-Manguinhos. 2000, vol.6, p.1019-1046. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v6s0/v6s0a11.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

CAVALCANTI, Ygor Olinto Rocha. **“Uma viva e permanente ameaça”: resistência, rebeldia, e fugas de escravos no Amazonas Provincial**. Dissertação de Mestrado, 2013. Universidade Federal do Amazonas, UFAM-AM.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura do século XX**. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2014.

COHN, Clarice. **Culturas em Transformação: os índios e a civilização**. São Paulo em Perspec. v.15, n.02. São Paulo abr/jun. 2001.

DA MATTA, Roberto da. **O ofício do Etnólogo**. Edson de Oliveira Nunes (org.) A aventura Sociológica: Objetividade, Paixão, Improviso, e Método na pesquisa Social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

DAWSEY, John. MOLLE, Regina. Monteiro, Mariana. [et. Al]. **Antropologia e performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

ERICKSON, Paul. MURPHY, Liam D. **História da teoria Antropológica**. Petrópolis, RJ: Editoras Vozes, 2015.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro: como a antropologia estabeleceu seu objeto**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FIGUEIREDO, Guilherme. Olhares de Tefé: Uma proposta metodológica. In Coelho, Leni R. [et. Al]. **Múltiplos Olhares em Educação**. Editora CVR, Curitiba, 2006.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para pesquisa prática artística. In: **Revista Cena** n.7. Periódico de Pós-graduação em artes – Instituto de Artes- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009 p. 77-88.

FRADE, Cássia. **Folclore** 2ª edição. São Paulo: Global 1997.

FERREIRA, Natália Ramos. **Movimento Sagrado: Um Estudo do Giro como forma de Oração**. Monografia - Curso de Licenciatura em Dança. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GONÇALVES, Renata Sá. OSÓRIO, Patrícia Silva. **Dossiê de Antropologia da Dança**. Revista Antro-política Niterói, n. 33, p. 13-23, 2. sem. 2012

GORENDER, Jacob. **A escravidão reabilitada**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

HOBBSAWM, Eric; TERENCE, Ranger (Orgs.). **A Invenção das Tradições**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KAEPLER, Adrienne L. **Dança e o Conceito de Estilo**. Tradução: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.

LABAN, Rudolf Von. (1978). **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial (Trabalho original publicado em 1971)

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura – Um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O ator brincante: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho** (Dissertação). Campinas: UNICAMP, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado: A dança afro no Rio de Janeiro e suas influências**. Rio de Janeiro, 1995. 82 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. (Introdução). São Paulo: Abril cultural, 1976.

MARCOY, Paul. Viagem pelo rio Amazonas. Tradução, introdução e notas de Antônio Porro. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazona, Secretaria de Estado e Cultura, Turismo e Desporto e Editora da Universidade do Amazonas, 2001 [1869].

MARCUS, George. **Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para Etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial**. In Revista de Antropologia 34, 1991.

MARCUS, George. FISCHER, Michael M.J. **La antropologia como crítica cultural: Um momento experimental em las ciências humanas**. Buenos Aires: Gráficos Color Efe, 2000.

MARTINS, Germano Ferreira. **A Alternância Tu/Você/Senhor no Município de Tefé – Estado do Amazonas**. Dissertação de Mestrado em Linguística, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e Cultura Afro-Brasileira**. São Paulo: Contexto, 2016.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais in. Sociologia e Antropologia**, vol II. São Paulo: EDUSP, 1974.

MEYER, Sandra. **Perpectivas auto-etnográficas em pesquisa com dança contemporânea**. Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizado entre os dias 03a 06 de agosto de 2014.

MONGIM, Luciana Marquesini. **Conhecimento e atuação política: a arte e a ancestralidade africana no livro Desde que o samba é samba, de Paulo Lins**. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2017.122208>. Acesso:18/05/2019.

MOREIRA, Andreza Urtiga. **“Brincante é um estado de graça”**: sentidos do brincar na cultura popular. Brasília, 2015. Dissertação de Mestrado (Mestre em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde, na área de Desenvolvimento Humano e Cultura) Universidade de Brasília, 2015.

MORGADO, Ana Cristina. **As Múltiplas Concepções da Cultura**. Revista **Múltiplos Olhares em Ciências da Informação**.v.4, n.1, março, 2014.

MOURA, Décio Overarth Macedo de. **Aspectos sobre a dança de matriz africana na contemporaneidade**. III CONGRESSO NORDESTINO DE CIÊNCIAS DA RELIGIÃO E TEOLOGIA | Recife, 8 a 10 de setembro de 2016.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Tentando definir a estética negra em dança**. São Paulo:Revista Aspas – PPAC- USP. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v7i1p.34-50, 2017.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Dançando com Gonçalo: Uma Abordagem de Antropologia-Dança**. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e Universo Cultural na Colônia**. Minas Gerais: UFMG, 2001.

PORTELLI, Alessandro. **Forma e significado na História Oral**. A pesquisa como um experimento em igualdade. Projeto História. N, 14, SP. PUC/SP, fevereiro/1997.

PESSOA, Cristóvão de Souza. **Realidade sociocultural do município Tefé (AM): Um estudo sobre as Danças Folclóricas**.I Congresso Brasileiro de Organização do Espaço e X Seminário de Pós-Graduação em Geografia da UNESP Rio Claro. ISBN: 978-85-88454-20-0. São Paulo, p.954-961, 2010.

PESSOA, Protásio. **História da missão de Santa Teresa D’avila dos Tupebas**. Manaus: novo tempo, 2000.

QUEIROZ, Kristian oliveira de. **A Formação Histórica do Território Tefeense**. Curitiba: Editora CRV, 2015.

RIBEIRO, João. **O Folclore**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

SABINO, Jorge. LODY, Raul. **Danças de matriz africana antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SAHLINS, Marshall. **O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um “objeto” em via de extinção (Parte II)**. MANA 3(2):103-150, 1997

SAHLINS, Marshall. **Adeus aos Tristes Tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial**. In: Cultura na Prática. Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SCHREIDER, Mariana. Iemanjá tem cor? BBC News, Brasília. 1 de fevereiro de 2020. Disponível em:[https:// www.bbc.com/portuguese/brasil-51341828](https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51341828). Acesso em 02/02/2020.

SALLES, Vicente. **Questionamento Teórico do Folclore**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1969.

SAMPAIO, Patrícia Melo. **O Fim do silêncio: Presença Negra na Amazônia**. Belém: Editora AÇAÍ/ CNPQ, 2011.

SANCHES, Cleber. **Fundamentos da Cultura Brasileira**. Manaus: Editora Valer, 2009.

SARDONIL, José Luis de Río. **Don Francisco Requena Y Herrera: uma figura chave em laDemarcación de losLímites Hispano-Lusos enlacuencadel Amazonas (s.XVII)**. Revista Complutense de Historia de América, 29, 51-75, vol.29, 2003.

SCHAEKEN, Raimunda Gil. **O Folclore de Tefé**. (2014) -Disponível em <http://correiodaamazonia.com/o-folclore-de-tefe-contiuacao-2/> acesso em agosto de 2019.

SCHAEKEN, Raimunda Gil. **O Folclore de Tefé “Continuação”**. (2014) -Disponível em <http://correiodaamazonia.com/o-folclore-de-tefe-contiuacao-2/> acesso em agosto de 2019.

SILVA, Vagner Gonçalves da.**O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre as Religiões Afro-Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015

SILVA, Marilza Oliveira da.**O TRONCO HISTÓRICO DA DANÇA AFRO-BRSIEIRA**. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)[S.1], v. 11, n.27, p.64-85, fev.2019.ISSN 2177-2770.

Disponível:<<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/665>>. Acesso em: 04 maio 2019.

TADVALD, Marcelo. **Notas Históricas e Antropológicas sobre o Batuque no Rio Grande do Sul**. In: RelegensThréskeia estudos e pesquisas em religião V.05 – n.01-2016.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VAIFANS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VELHO, Gilberto. **Pesquisando o Familiar**. Edson de Oliveira Nunes (org.) A aventura Sociológica: Objetividade, Paixão, Improviso, e Método na pesquisa Social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

VELHO, Gilberto. **Pesquisas urbanas: desafios de trabalho antropológico**. Gilberto Velho e Karina Kuschnir (org.). Rio de janeiro: Jorge Zahar. Edição 2003.

VICTORA, Ceres Gomes. **Pesquisa Qualidade em Saúde: Uma introdução ao tema**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.