



afeto

GRUPO DE PESQUISA
EM ETNOCENOLOGIA (UNB)

ETNOCENOLOGIA

saberes de vida, fazeres de cenas

Cícero Félix e Graça Veloso

(organização)



UnB

ETNOCENOLOGIA
saberes de vida, fazeres de cenas

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



ETNOCENOLOGIA

saberes de vida, fazeres de cenas

Cícero Félix e Graça Veloso

(organização)



Brasília, 2023



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

Informações

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

Capa e diagramação

Cícero Félix

Revisão

Os autores

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

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

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

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

CDU 792:39

Heloiza Faustino dos Santos - CRB 1/1913

Sumário

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

Saberes

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

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

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

Fazeres

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

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

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

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

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

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



fazeres

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

Liublana Silva Moreira Siqueira¹ e Graça Veloso²

Resumo

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

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

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

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



Figura 1: Espectáculo Ninho.

Fonte: OX, 2021.

Meu ninho

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

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

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

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

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

Coexistir nesse espaço poético e físico da casa se tornou um desafio em meio a uma espécie de deterioração da vida. Como habitar nosso espaço vital? É preciso entender “como nos enraizarmos, dia a dia, num canto do mundo. Pois a casa é nosso canto do mundo” (Bachelard, 1998, p. 200). Foi nesse canto do meu mundo que decido, em silêncio, parar meus estudos do doutorado, interromper a pesquisa sob tema Caretas de Lizarda⁶. Atravessada pelo medo, incerteza, insegurança, decidi parar. Silenciar a mente e os planos do amanhã, e na vivência do hoje me reencontrar. E de repente tudo mudou...

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

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

No presente recorte textual, retirado da tese Ninho de Suceiras: a mulher-pássaro e as espetacularidades do corpo feminino negro na suça do Tocantins⁸, pretendo descrever aspectos relacio-

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

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

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



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

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

O espetáculo

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

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

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

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



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



Figura 2: Espetáculo Ninho.

Fonte: OX, 2021.

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

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

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

Durante o processo de pesquisa frequentei praças, bosques e



Figura 3: Espetáculo Ninho.

Fonte: OX, 2021.

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

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

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

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

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

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

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



Figura 4: Espetáculo Ninho.

Fonte: OX, 2021.

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

Mulher-pássaro

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



Figura 5: *Espetáculo Ninho*.

Fonte: OX, 2021.

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

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

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

Mulher-pássaro tapuia

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

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

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

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

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

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

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

Experiência como pesquisa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusão

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

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

Referências

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

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





afetc

GRUPO DE PESQUISA
EM ETNOCENOLOGIA (UNB)

