



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, corposfera, **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

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

Tainá Dias de Moraes Barreto¹

Resumo

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

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

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

1. Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Foto de Renata Pires, 2013.

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

Foto de Renata Pires, 2012.

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

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

4. Uma dança que nasce da falta: Ausências

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Foto de Renata Pires.



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

Foto de Renata Pires.

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

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

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

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

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

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



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

Fotos de Renata Pires.

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

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

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



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

Fotos da autora, Condado, 2012.



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

Fotos de Renata Pires.

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

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

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

5. Considerações finais

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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



afetc

GRUPO DE PESQUISA
EM ETNOCENOLOGIA (UNB)

