

# ENTRE RAÍZES, CORPO E FÉ:

## poetnografias dançadas

### Among roots, bodies and faith: danced poethnographies

*Renata de Lima Silva*

153

Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança  
Universidade Federal de Goiás – UFG

*Marlini Dorneles de Lima*

Professora do Curso de Licenciatura em Dança – UFG  
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes  
Universidade de Brasília – UnB

**Resumo:** O objetivo deste artigo é explicitar e discutir a metodologia de trabalho Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (SP/GO) a partir de articulações que aproximam, ao mesmo tempo que diferenciam, os campos da arte e antropologia. A discussão é feita a partir do processo em elaboração de uma performance que investiga a história de vida de mulheres que habitam e significam o cerrado brasileiro.

**Palavras-chave:** dança; processo de criação; cultura popular brasileira.

**Abstract:** The aim of this paper is to explain and discuss, from the standpoints of anthropology and art, the methodology of research of Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (SP / GO – Brazil). The discussion is based on the creative process in a work in progress performance surveing the lives and stories of native women of Brazilian Cerrado.

**Keywords:** dance; creative process; Brazilian popular culture.

O Núcleo Coletivo 22 é o encontro de artistas-pesquisadores que, através da dança em profunda interação com a música e o teatro, materializam suas inquietações e desejos em forma de arte, propondo-se a estudar a performance de manifestações da cultura popular brasileira e compor trabalhos artísticos a partir da construção de dramaturgias do corpo.

O Núcleo nasceu em trabalhos de pesquisa artística realizados na Unicamp, entre 1999 e 2001, atualmente reúne um grupo em São Paulo e outro em Goiânia, vinculado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás-UFG. Neste contexto, articula pesquisas acadêmicas, de graduação e pós-graduação, projetos de extensão e produções artísticas, como é o caso do estudo apresentado neste escrito, fruto de experimentações do Núcleo e desdobrado em pesquisa de doutoramento, em desenvolvimento, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (UNB).

Na esteira de outros projetos do Núcleo Coletivo 22, “Entre Raízes, Corpos e Fé”, consiste em uma busca

por poéticas para a cena da dança, pautada em elementos da cultura popular, na performance do cotidiano de mulheres do cerrado (raizeiras, benzedeiras e parteiras) e no imbricamento da discussão sobre corpo, cultura e arte.

Neste contexto de estudo, a primeira questão que se coloca é o que se entende por estudo da cultura popular na pesquisa sobre processos de criação em dança. E logo depois, como perceber a performance do cotidiano de mulheres do cerrado sem correr o risco de um olhar exotizador.

O olhar do artista-pesquisador para a cultura popular, mesmo que respaldado por procedimentos da pesquisa antropológica, é norteado pelo princípio do “saber sensível”, isto é, por questões de ordem estética, sejam elas técnicas, poéticas e/ou simbólicas. É este olhar que se volta para o cerrado brasileiro, mais especificamente o estado de Goiás, em busca de motivos para fazer o corpo dançar. Uma dança que evoque corpos e histórias dos outros e que dialogue com o inventário pessoal. Em outras palavras, que promova o encontro, o estranhamento, o

reconhecimento e a criação de *poetnografias dançadas*, no sentido de poetizar a existência e o ser mulher que habita o cerrado com suas práticas corporais, crenças e fé.

É a partir dos desafios do cotidiano que o corpo organiza sua corporeidade e efetiva a performance da realidade vivida como corpo que cria cultura e é dialeticamente construído por ela. Assim, nessa relação porosa entre corpo e espaço se define corporeidade, aqui entendida na perspectiva de Le Breton (2007, p. 7) “como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários”.

A ideia de corporeidade se constitui nas imagens que definem o corpo e dão sentido à sua extensão invisível, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar-lhe a natureza, os ritos e símbolos que o colocam socialmente em cena, compondo unidades incrivelmente variadas. (LE BRETON, 2007, p. 28)

É nessa perspectiva que surge o interesse em perceber o cerrado desenhando corpos de mulheres que se inscrevem entre o ritual e o cotidiano,

desempenhando papéis de grande importância em determinadas comunidades, como é o caso das raizeiras, benzedeadas e parteiras. Perceber essas mulheres é também apreender seus contextos, pois uma pesquisa deste tipo, perpassa aspectos históricos, sociológicos e antropológicos, aliados a experiência estética.

### **“Elas em mim e o eu no outro” – uma abordagem metodológica**

Em pesquisas com o enfoque no fazer artístico, a abordagem metodológica é fundamentalmente o caminho que faz com que a expressão artística, neste caso a dança, em sua práxis, aconteça. Aqui tratamos especificamente da trajetória escolhida para materializar o que denominamos neste estudo de *poetnografias dançadas*, isto é, as dramaturgias do corpo construídas no ato e efeito de absorver do cotidiano e/ou rituais, elementos para criação de dança por meio de pesquisa de campo e de investigação em laboratórios de criação. Estes procedimentos e abordagens metodológicas estão ancorados no estudo “Corpo Limiar e Encruzilhadas”

(SILVA, 2012), do qual abordaremos mais adiante.

É importante que se diga que esse percurso de processo de criação é, em certa medida, trilhado em um caminho já sinalizado por outros artistas e pesquisadores que se dedicaram a pesquisa artística tendo como referência a cultura popular brasileira. Nesse sentido, vale a pena citar o trabalho de Graziela Rodrigues e Inaicyr Falcão dos Santos, ambas professoras do Instituto de Artes da Unicamp, sem, todavia, ignorar o fato de que na história da Dança no Brasil nomes como Eros Volússia, Mercedes Batista, Clayde Morgan, entre outros, pensaram de forma precursora os primeiros passos de uma dança moderna brasileira calcada na tradição popular.

São nos trabalhos de Graziela Rodrigues e Inaicyr Falcão dos Santos que se alicerçam dois importantes aspectos pertinentes para esse estudo. Primeiramente, a importância de se compreender e adentrar o contexto da cultura popular a partir de sua própria ancestralidade e história pessoal, aspecto ressaltado por ambas em suas propostas de trabalho, vivenciado de forma direta por uma das autoras deste

artigo na formação em Dança na Unicamp.

Enquanto Inaicyr Falcão dos Santos discute a noção de “Corpo e Ancestralidade” (SANTOS, 2006), Graziela propõe a metodologia “Bailarino-pesquisador-intérprete” (RODRIGUES, 1997), na qual apresenta a ideia de “inventário pessoal”, caracterizado pelo autoconhecimento a partir de memórias afetivas e pelo acionar de um imaginário ancestral.

Outro aspecto é a pesquisa de campo no processo de criação em dança como um “cohabitar com a fonte” como definiu Rodrigues (1997), defendendo uma vivência corporal efetiva no território pesquisado. Processo que se diferencia de uma etnografia por valorizar, sobretudo, aspectos cinestésicos que ficam registrados no corpo como impressões, sensações e potências de movimentos.

Por sua vez, Inaicyr Falcão em sua metodologia de ensino propõe a experiência com a mímese de trabalho braçal, isto é, não mediados por tecnologias modernas, como por exemplo “lavar roupa no rio” e “cortar o mato com facão”, como um canal de

conexão com a ancestralidade. A experiência corporal de ações realizadas na performance do cotidiano (ações de trabalho), por meio de técnicas corporais apreendidas tradicionalmente, isto é, não formalizadas em conhecimento produzido em instituições de ensino e nem mediadas por tecnologias modernas, é segundo a professora, uma maneira de acionar a ancestralidade. Neste contexto, a ancestralidade é pensada não apenas como um passado definido por um elo familiar e sim em termos de um passado histórico, mítico e cultural. Deste modo, a corporeidade em questão é vista como uma atualização (recriação) do passado, por meio de uma memória coletiva que se apresenta como tradição, em outras palavras, a ancestralidade, não como uma volta ao passado, mas como atualização da tradição (SILVA, 2010).

Considerando procedimentos como esses abordados pelas autoras citadas acima, pensamos aqui, que o material vivenciado, observado e apreendido em campo é confrontado com o inventário pessoal nos laboratórios de criação, para dar forma a *poetnografias dançadas*, instaurando um espaço de reflexão e fruição entre a antropologia e a arte.

### Corpo e performance

A ideia de atualização do passado vai ao encontro da teoria sobre “comportamento restaurado”, desenvolvida por Richard Schechner (*apud* LIGÉRO, 2012), que ao pensar sobre as relações entre antropologia e performance e, mais especificamente, sobre os estudos da performance, atentou-se para as relações entre ritual, jogo e performance. O autor compreende performance, seja ela artística, esportiva ou da vida diária, como ritualizações de sons e gestos, que são comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis, gerado em interação entre o jogo e o ritual. Neste contexto, os rituais são vistos como memórias em ação.

Para Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012) o processo ritual é performance e nessa qualidade é capaz de anunciar, ilustrar e registrar o tempo, o espaço e também as fronteiras culturais e pessoais. Nesse sentido, Martins (2002) acredita que o corpo no ritual pode ser considerado o lugar de inscrição de saberes, de histórias e vivências expressadas pelo gesto. Nas palavras da autora: “(...) o que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas

performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance.” (MARTINS, 2002, p. 72).

Nas duas abordagens sobre performance: na de Schechner (2002) - que considera desde o cotidiano até a cena teatral; Como na de Martins (2002) que numa perspectiva voltada especificamente para a questão da tradição popular, abre essa discussão a partir de sua pesquisa e vivência com congado mineiro, o lugar do corpo na performance aparece relacionado com a noção de memória, isto é, caminho pelo qual são realizadas as grafias do corpo, que não apenas repete os hábitos, mas que os revisa, representa e ressignifica.

Por essa via, chega-se a noção de corpo como um *locus* de saber dinâmico por onde são tecidas, no campo simbólico, as questões culturais.

Nesse sentido aproximamos a ideia de comportamento restaurado, apresentada por Schechner (2002), com a concepção de tradição e ancestralidade que pode se aplicar ao contexto da cultura popular brasileira.

Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012) explica que os rituais podem ser sagrados ou seculares, isto é, ligados às crenças religiosas ou expressos em cerimônias civis, na vida diária e em outras atividades de caráter não religioso. No entanto, o autor alerta para o fato de que nem sempre essa divisão é pura e genuína, o que se aplica com ênfase no contexto das culturas populares brasileira, em que as fronteiras entre o sagrado e o profano são muitas vezes permeáveis. Como é o caso das comemorações religiosas que acabam em “vadiações”<sup>1</sup>, e da crença religiosa ou fé mística, que se presentificam em várias instâncias da vida diária.

O estudo do corpo e do gesto em determinado grupo social ou manifestação cultural para fins de pesquisa artística não prescinde de um olhar sensível e cuidadoso para os simbolismos e poéticas impressas tanto nos rituais sagrados como nos cotidianos e nas suas entrelinhas. É nesse sentido que procuramos observar e compreender a atuação das benzedeadas, parteiras e rezadeiras, que

<sup>1</sup> Vadiação é um conceito presente em manifestações populares brasileiras, como a capoeira, o samba e cavalo marinho, para designar o aspecto lúdico da prática.

habitam e significam o cerrado, ao mesmo tempo em que são habitadas e significadas por ele.

### **De dentro e de fora do cerrado**

*Após as queimadas, o cerrado renasce das cinzas e os ramos das plantas queimadas rebrotam e crescem tortos.*  
(OLIVEIRA, 2009, p. 26)

De onde se olha para o cerrado? De dentro e ao mesmo tempo de fora. É inevitável que em um estudo como esse, que se configura ao mesmo tempo como processo de criação artística e investigação acadêmica, o pesquisador abandone a pretensa neutralidade para se inserir na cena também como sujeito da pesquisa.

Olhamos para o cerrado de dentro, por residirmos na cidade de Goiânia. De fora por sermos de outros estados e de um entrelugar, por ser Goiânia, uma capital modernizada, muito embora ainda preserve traços da vida rural.

É importante destacar que a opção de utilizar, neste estudo, o termo cerrado em detrimento de sertão não quer desconsiderar o fato de que ambos os termos, são apropriações diferentes que podem designar o mesmo espaço. O processo de construção de uma região é

atravessado por relações de poder e de saber. Sendo assim, utilizamos a ideia de cerrado, apesar desta poder ser considerada uma expressão frágil do ponto de vista conceitual, mas que tem servido como um parâmetro para formação das identidades dos povos da região central do Brasil.

A ideia de cerrado, palavra que etimologicamente significa fechado, denso, compacto, é uma espécie de campo que não é formado apenas de capins, mas também de arbustos e pequenas árvores tortas, de cascas grossas e folhas duras. É uma região que possui uma estação seca com muitas queimadas e um período de chuvas intensas.

O cerrado tem um lastro forte da ação dos paulistas bandeirantes e como o sertão nordestino foi marcado pela cultura do gado. Tem suas identificações construídas entre as noções identitárias do caboclo, caipira e sertanejo. A cultura goiana é construída na interação entre cultura indígena e portuguesa e, também, recebeu influências da cultura do negro africano (Ribeiro, 1995), que se nota tanto pela quantidade de quilombos como em manifestações populares como o moçambique, o congo e a sussa.

Raízes, cascas, folhas, óleos, resinas, argilas são alguns dos recursos naturais que a gente do cerrado soube manipular para transformar a matéria em conhecimento e saberes populares, juntamente com rezas e crenças que construíram o catolicismo popular. Conforme consta na Farmacopéia Popular do Cerrado (2009:42) “A medicina popular é exercida no cuidado com a família, principalmente pelas mulheres e, em forma de atendimento de saúde nas comunidades, por diversas categorias de conhecedores tradicionais”. Destaca-se aqui uma importante ação e participação de mulheres, que vale lembrar, são muitas vezes, ignoradas nos estudos historiográficos.

A “ausência” de elementos da história feminina na cultura material da região norte de Goiás, no século XIX, constatada por Parente (2005), permite dizer que as experiências concretas e as práticas cotidianas das mulheres foram subestimadas, porque os procedimentos de registro, dos quais a história é tributária, são fruto de uma seleção que privilegia o mundo público, sobretudo o econômico e político, reservado aos homens.

No passado e no presente, bem como no passado que ainda atua no presente do estado de Goiás, tem-se notícias de mulheres que desempenharam e desempenham importantes papéis que assinalam essa relação entre natureza e cultura queremos conhecer e ressaltar: as parteiras, raizeiras e benzedadeiras.

Pensar o corpo e seus atravessamentos com a natureza, em outras palavras, a corporeidade nas interconexões entre cultura e natureza é proporcionar o diálogo entre diferentes áreas de conhecimento com a vida, do jeito que ela é vivida por seus atores sociais. É deste contexto, que surge à investigação cênica “Entre raízes, corpos e fé”, em que uma figura arquetípica de uma anciã traz a baila identificações de mulheres que no Cerrado benzem, fazem partos e manipulam ervas.

Esta investigação cênica, para além de algo que vai desembocar em produto artístico, é também um recurso metodológico da pesquisa acadêmica, em que uma figura semi-ficcional assume o papel de criar um imaginário para o contexto histórico, cultural e geográfico em que determinadas



identificações corporais são criadas, a exemplo de Seu Firmino, personagem semi-ficcional criado por Silva (2010)<sup>2</sup>.

“Entre raízes, corpos e fé” é, então, um estudo cênico que aborda a corporeidade de mulheres do cerrado como um fenômeno social em sua totalidade, compreendido numa relação entre organismos que envolvem a perspectiva subjetiva, cultural e política.

As benzedeadas, raizeiras e parteiras que hoje podemos encontrar pelo cerrado brasileiro são mulheres que advêm de uma tradição que se consolidou como tal tanto para solucionar problemas imediatos da vida de uma comunidade, como forma de suprir as carências de saúde pública e representantes oficiais da Igreja, como também herança de saberes advindos das tradições indígenas que se confundiram e mesclaram tanto com o catolicismo português como com elementos da cultura afro-brasileira.

### **Por uma dança brasileira contemporânea**

<sup>2</sup> Silva (2010/2012) traz à tona elementos da pesquisa de campo sobre Capoeira Angola e alguns Sambas de Umbigada, abordando aspectos históricos e sociais a essas manifestações inerentes, sem deixar de considerar questões da subjetividade da criação artística e aspectos do inventário pessoal.

Esse olhar para a dança que perpassa pela relação do “elas em mim e o eu no outro” bem como pela busca de compreender o cerrado olhando de dentro e de fora, de perto e de longe e nos entrelugares, tem como objetivo, aprofundar as discussões sobre uma dança brasileira contemporânea.

Procurando escapar do plano ideológico que delimita fronteiras políticas e que procura legitimidade na ideia de identidade como algo unificado e homogêneo, em estudo anterior, realizado por uma das autoras desse artigo, a dança brasileira contemporânea é situada como um potente catalisador da pluralidade cultural brasileira e do diálogo híbrido com a arte na contemporaneidade (SILVA, 2012).

Lançar um olhar sensível para as culturas populares, bem como para a performance do cotidiano de mulheres do cerrado, marcadas por saberes tradicionais, é buscar compreender a noção de tradição atuante na cultura de forma viva, isto é, no modo de conceber e viver daqueles que produzem e usam esses bens simbólicos. É neste sentido que:

Embebedar a dança contemporânea dessa potência é estabelecer uma via de comunicação de mão dupla: apropriar-se de códigos representativos da

manifestação popular – que é de domínio público – para reelaborá-los em determinada linguagem artística, que através da publicação (apresentação) volta ao público em uma nova situação, contrastando o reconhecível e o incógnito (SILVA, 2012, p. 73).

Nesta perspectiva, podemos considerar também que o diálogo das artes cênicas com elementos das culturas populares é, também, uma possibilidade de ampliação do potencial comunicativo da dança contemporânea, que com isso se abre para possibilidades estéticas adaptando-se a diferentes contextos.

Sem ignorar o fato de que a dança brasileira contemporânea pode acontecer por meio de diferentes metodologias e se debruçando sobre diferentes objetos de estudo, nos propomos aqui a pensar a criação nessa linguagem, a partir de referências do cerrado brasileiro, por meio das noções de Corpo Limiar e Encruzilhas (SILVA, 2012).

O termo “limiar” foi livremente adaptado a partir da noção de “liminariedade” discutida por Turner (1974), a respeito do estado subjetivo de estar no limite entre duas possibilidades

de existência, como observou o referido autor a partir de seus estudos acerca dos rituais de passagem.

Levando em consideração a abordagem de Schechner (in: Ligiério, 2012) que amplia a noção de ritual, para além dos rituais de passagem, abarcando também o que tratou como rituais seculares, a noção de Corpo Limiar diz respeito ao estado corporal por onde transita as noções de passado e de presente, de sagrado e de profano, do eu e do outro.

Se no estudo retrocitado (SILVA, 2010/2012) o Corpo Limiar foi observado nas rodas de capoeira, jongo, tambor de crioula e samba de roda, que são espaços por onde transitam polaridades agenciadas pela força da tradição popular – a encruzilhada, o desafio agora se anuncia no ato e efeito de expandir a noção de encruzilhada para além do lugar/momento marcado pela ação lúdica do jogo ou da dança, alcançando um lugar mais próximo do cotidiano.

Para Martins (1997), a Encruzilhada – encontro de ruas ou trilhas onde se faz oferenda pra Exu e sua falange – é tratada não como um lugar concreto, mas como metáfora da

noção de tempo-espaço e, mais do que isso, como um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação: um lugar de interseções.

Ora, se a Encruzilhada, como está definido em Silva (2010), é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõem e, ainda, onde perpassam questões relacionadas ao sagrado, ela pode também ser pensada não apenas como o tempo-espaço de festas e vadiações, mas, também, de rezas, partos e benzeduras. O corpo em cena não é exatamente um Corpo limiar e nem a cena é uma Encruzilhada, mas queremos reivindicar para arte essas identificações, que são relidas e reinterpretadas pelo artista, que pode poetnografar na dança as singularidades e alteridades das mulheres do cerrado, inventando “outras encruzilhadas”.

### Entre o cotidiano e a Encruzilhada

*Não há lugar achado  
Sem lugar perdido  
Casam-se além as falas de um lugar  
No encontro da memória  
Com a matriz  
(Ruy Duarte)*

O corpo em performance na dança brasileira contemporânea é construído a partir da experiência na Encruzilhada, que, por sua vez, a restaura e a reinventa, provocando uma tensão entre divergências e convergências, pluralidades e unidades, matrizes e disseminações do fenômeno pesquisado.

A Encruzilhada é, também, um *locus* tangencial (MARTINS, 2012), assinalado como instância simbólica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas que coabitam. Neste contexto, como pensar o trabalho das parteiras, benzederias e raizeiras como corpos de encruzilhada? E como extrair dessas Encruzilhadas elementos para a criação de “outras encruzilhadas” da cena contemporânea?

É estimulado por essa provocação que o Núcleo Coletivo 22 vem construindo sua trajetória ao longo de 12 anos de atuação entre a cena artística e a pesquisa acadêmica, passando pelos trabalhos “Em Qualquer Lugar” (2001), “Desvio da Serpente” (2002), “Mandinga da Rua” (2004), “De folhas, águas e pedras” (2005), “Baiô”(2006), “Através” (2010), “Moringa” (2011), Rubro (2012) e “Passagem” (2012/2013), sem tentar responder essa

questão, mas experimentando possibilidades que se iniciam na preparação corporal.

A preparação corporal do Coletivo 22 é compreendida como um processo dilatador do corpo do artista-pesquisador por meio da Instalação Corporal. O corpo instalado é um corpo “diferenciado”, sensivelmente preparado para uma abordagem extracotidiana do movimento corporal, por meio de um conjunto de exercícios que tanto ativam uma consciência do próprio corpo, como o domínio do movimento.

A Instalação Corporal também é utilizada como uma porta de entrada para experimentação de “padrões de movimento” (DOMENICI, 2009)<sup>3</sup> oriundos de manifestações tradicionais brasileiras, tais como a capoeira, o tambor de crioula, o samba de roda, o jongo e o batuque paulista. Esses padrões de movimento são tratados como elementos fundamentais para compreensão do Corpo Limiar, pois são também chaves de acesso aos rituais de Encruzilhada.

A vivência em campo que busca

a compreensão do fenômeno da Encruzilhada é potencializada mediante a uma pré-sensibilização do artista-pesquisador por meio da Instalação Corporal, pois a compreensão do fenômeno, neste caso, não se dá apenas pela observação, pois os dados e informações são qualificados pela experiência estética, como cheiro emanando da erva manipulada pela raizeira, a oração proferida pela benzedeira na tentativa de cura e o toque da parteira na hora da puxação<sup>4</sup>.

Esses dados coletados, só fazem sentido se impregnados de seus contextos e se forem de fato apreendidos na Encruzilhada. Isto porque, assim como o Corpo Limiar não é o corpo do cotidiano, a Encruzilhada não é o cotidiano propriamente dito. São como fendas que se abrem em meio à realidade criando segundas realidades (SILVA, 2010). Assim, Dona Flor raizeira indo à feira ou limpando a casa não são ações de Encruzilhada. A encruzilhada se estabelece quando chega o pai aflito a porta da casa de Dona Flor, que larga a vassoura, e caminha no meio da madrugada,

<sup>3</sup> No texto “Por uma epistemologia da dança popular brasileira”, em que a autora Eloisa Domenici propõe a substituição da ideia de “passo de dança” para padrões de movimento, reconhecendo a esfera de jogo e improviso que envolve o dançar nesse contexto.

<sup>4</sup> Puxação é a técnica utilizada pela parteira para diagnosticar a posição do bebê no partear.

levando seus chás de cravo com folha de laranjeira e raiz de gervão e sua fé para conduzir o parto e pegar o menino que nasce em suas mãos.

Presenciar esse momento é vivenciar a Encruzilhada, acompanhando o Corpo Limiar se fazer e desfazer no espaço. Ao fim do parto a mãe agradece e se despede. Dona Flor agarra novamente a vassoura e se entrega ao fazer rotineiro. Os chás de ervas e toda a condução do partejar não ficam presos no passado, ficam impregnados no corpo do artista-pesquisador que ao revisitar essas memórias arranca de si próprio poenografias dançadas.

Embora o cotidiano não seja a Encruzilhada propriamente dita, é no meio do cotidiano que a Encruzilhada se abre, se desvela, como uma aresta singular. Sem dúvida, o Corpo Limar que atua na Encruzilhada restaura uma série de comportamentos do cotidiano para esse outro lugar/momento do ritual. Deste modo, o dia-a-dia de Dona Flor tanto oferece elementos para a compreensão da Encruzilhada, como “motivações temáticas” para o processo de criação. O que estamos chamando de motivações temáticas, embora tenham um caráter diferenciado do que

é vivido e captado em termos de sensação na Encruzilhada podem, no laboratório de criação, ser uma ponte de acesso para acionar a memória da Encruzilhada.

Por exemplo, a roda de capoeira é em si um fenômeno de Encruzilhada. Essa experiência no campo pesquisado, que aqui talvez possamos qualificar como um campo vivido fica impregnada na memória afetiva do artista-pesquisador. Essa memória pode ser acionada no laboratório de criação pela Instalação Corporal, que quer dilatar a percepção e impulsionar o movimento e, também, pela motivação temática. Neste caso, a ginga da capoeira pode ser utilizada como uma motivação temática. Ela não é o lugar que se quer chegar, em termos de forma, e nem o lugar de onde se parte. Ela é o meio do caminho entre o corpo diferenciado e a memória do campo vivido e, ainda, da poenografia dançada - que se constrói na reconfiguração da própria ginga.

A ginga que se reconfigura assume nova plasticidade no espaço a medida que combina alguns elementos: 1) Técnicos: oferecidos pela Instalação Corporal (SILVA, 2012); 2) Formais: padrões de movimento da ginga propriamente dita; 3) Poéticos: a

memória afetiva do campo vivido.

No caso da capoeira, que é uma ação de Encruzilhada marcada pela presença do jogo e da dança, podemos ver esses três aspectos se articularem a partir do próprio padrão de movimento para dar origem a poenografias dançadas. Por outro lado, a vivência com as mulheres do cerrado nos oferecem elementos para a criação de poenografias dançadas, através de técnicas corporais presentes no cotidiano, como também elementos simbólicos utilizados nos saberes e fazeres e, também, nas concepções de mundo.

### Reflexões Finais

A Etnocologia, a Antropologia Teatral e os Estudos da Performance são alguns campos de estudo que dão pistas sobre as relações entre antropologia e arte. Sem inserir esta discussão em um desses campos especificamente e inevitavelmente perpassando por todos, a discussão que gira em torno do processo de criação de “Entre raízes, corpos e fé” coloca duas grandes questões: a relação do pesquisador com

o campo de pesquisa e a concepção de poenografias dançadas.

Se a Antropologia apresenta a necessidade de compreender as relações socioculturais por meio de ritos, comportamentos, saberes, técnicas e práticas, considerando o ponto de vista das pessoas que nessa realidade vivem, o estudo no campo pesquisado é condição *sine-qua-non*. Da mesma forma que se o artista-pesquisador busca construir sua arte a partir do diálogo com saberes tradicionais, a vivência em campo se torna também fundamental. No caso da dança brasileira contemporânea, talvez esse o “campo pesquisado” fosse melhor dimensionado na ideia de “campo vivido”

A diferença entre o trabalho do antropólogo e do artista não se dá necessariamente no modo de apreensão do fenômeno no campo, visto que a Antropologia se constitui de diferentes abordagens e tendências metodológicas, e sim no modo de interpretar os dados coletados. Enquanto o antropólogo vai buscar alcançar, na medida do possível, a realidade daquele contexto, o pesquisador da dança vai criativamente reinventá-la. A intenção não é a de

torná-la irreconhecível e sim a de fugir da mera reprodução, que pode reduzir a cena a um reduto de estereótipos. Daí a necessidade do artista-pesquisador vivenciar o campo sendo afetado por ele e não apenas se agarrar em elementos superficiais, como podem ser as motivações temáticas sem a experiência da Encruzilhada.

Vale lembrar que a arte dança, muito mais com advento da dança contemporânea, não depende do envolvimento com outras realidades culturais para acontecer. No entanto, essa abordagem é aqui discutida com o intuito de problematizar alternativas para se pensar a criação e o ensino da dança não apenas a partir de parâmetros hegemônicos e colonizadores. Isso não significa, de forma alguma, negar os referenciais europeus e norte-americanos já introjetados e nem outras influências estrangeiras, significa evidenciar a diversidade do mundo e dar voz e movimento a corpos muitas vezes silenciados pela história.

As poenografias dançadas são, então, pedaços de realidades reinventados que trazem em seu seio identificações encontradas em manifestações da cultura popular e em performances que se abrem em meio ao

cotidiano. Traços, rastros e ruídos<sup>5</sup> de Seus Firminos e Donas Flores.

*Recebido em: 05/05/2014*

*Aprovado em: 15/07/2014*

### Referências Bibliográficas

DOMENICI, Eloisa Leite. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. *Cadernos GIPE-CIT (UFBA)*, v. 23, p. 7 a 17, 2009.

FARMACOPÉIA POPULAR DO CERRADO, Coordenação: Jaqueline Evangelista Dias e Lourdes Cardozo Laureano. Goiás: Articulação Pacari (Associação Pacari), 2009.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Trad. Sônia M.S. Fuhrmann. 3ª Ed. Petropolis: Vozes, 2007.

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

<sup>5</sup> A ideia de rastros e ruídos aparece em alguns escritos do pesquisador de Antropologia da Performance John Cowart Dawsey. Cf.: DAWSEY, J. C. *De "Que Riem os "Boias-Frias"?" Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em Carrocerias de Caminhões*. Tese de livre-docência. São Paulo: PPGAS/FFLCH, Universidade de São Paulo, 1999.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

OLIVEIRA, Orlando Ribeiro. Bioma Cerrado. In: FARMACOPÉIA POPULAR DO CERRADO, Coordenação: Jaqueline Evangelista Dias e Lourdes Cardozo Laureano. Goiás: Articulação Pacari (Associação Pacari), 2009.

PARENTE, Temis Gomes. *O avesso do silêncio: vivências cotidianas das mulheres do século XIX*. Goiânia: Editora da UFG, 2005.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London, New York: Routledge, 2002.

SILVA, Renata Lima *Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em dança*. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

SILVA, Renata Lima. *O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A capoeira Angola e os sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. Tese Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.