

V ENCONTRO ESTADUAL DAS GRADUAÇÕES EM DANÇA DO RS



Eixo 3: Experiência de docência em dança

DANÇA EM CORTEJO: REFLEXÕES ACERCA DE APRENDIZAGENS E FAZERES DE ARTISTAS BRINCANTES

Laura Bauermann¹

Jair Felipe Bonatto Umann (UFRGS)²

RESUMO: O presente artigo foi organizado a partir da experiência em um Festival de Dança na cidade alemã *Schieder-Schwalenberg*. O episódio relatado constituiu parte das ações de 2014 do Projeto de Extensão Universitária Grupo de Brincantes do Paralelo 30, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O estudo objetivou refletir sobre o envolvimento dos brincantes nas cenas que aconteceram ao longo do festival e articular tais momentos com as possibilidades de criação e aprendizagem que se abrem a partir da atenção e disponibilidade do grupo. Estão articuladas também à narrativa, algumas questões acerca da dança popular como um fazer

¹ Mestra em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, estuda aprendizagens de dança refletindo sobre as possibilidades de aprender em meio às festas populares. Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013). Integra o Grupo de Brincantes do Paralelo 30. E-mail: laubauermann@gmail.com. Fone: 51 81125538.

² Professor do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Educação (PUCRS). Especialista em Psicologia Transpessoal (UNIPAZ – SUL). Graduado em Educação Física (UFRGS). Diretor e coreógrafo do Grupo de Brincantes do Paralelo 30. Email: felipeumann@gmail.com. Fone: 51 84048599.

complexo; bem como alguns apontamentos a respeito dos espaços para aprendizagem que se configuram ao longo do processo. A articulação com a noção de brincante ainda fomenta reconhecer espaços nos quais as danças tradicionais acontecem em corpos ativos, autorais e em movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Brincantes, Aprendizagem, Experiência, Complexidade, Dança popular.

A preparação dos fazeres: do grupo, do corpo, do texto

Era o último dia do festival folclórico da pequena cidade alemã Schieder-Schwalenberg. Estávamos preparando-nos para mais um cortejo pelas ruas da cidade. Durante os dias anteriores já tínhamos experimentado junto ao público do festival diferentes manifestações brasileiras: celebramos um casamento caipira, dançamos xote, ciranda, cantamos cantos de trabalho e cantamos aos orixás, jogamos capoeira, maculelê e jongo. E, para este último dia de intervenções, tínhamos reservado algumas rezas de procissão, xaxado e baião. Sob tais temas fazíamos as primeiras interações com os moradores da região e os outros artistas que aos poucos chegavam ao Marktplatz³. (Notas de Campo – Agosto de 2014)

Em agosto de 2014, o Grupo de Brincantes do Paralelo 30⁴ - projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - integrou o festival folclórico *Trachtenfest* da cidade alemã *Schieder-Schwalenberg*. O festival teve duração de quatro dias e contou com a participação de grupos oriundos de diferentes países (Itália, Indonésia, Islândia, China, Grécia, entre outros) que atuaram em apresentações artísticas em palco, festas, cortejos pela cidade e outros espaços de convivência entre participantes. Dentre tantas formas distintas de atuação durante o festival escolhemos enfatizar

3 *Maktplaz*, em alemão, literalmente: "lugar do mercado", era um espaço aberto localizado no centro da parte antiga da cidade, onde circulava a vida comercial da cidade num tempo antigo, próximo a locais importantes como a casa onde são realizados os casamentos e outras solenidades importantes para a cidade. Era o espaço onde nos encontrávamos à tarde com os outros grupos que participavam do festival e com o público.

4 Este projeto objetiva oferecer um espaço de estudo das manifestações populares brasileiras por meio de pesquisa, produção e apresentação de temas da cultura popular, como danças, músicas, poesias, dentre outros. O Grupo propõe um espaço de experiência artística e docente em dança. Mais do que uma companhia de dança, é um coletivo de pessoas, ideias, fazeres e manifestações que apontam para uma alternativa de vivências da cultura popular brasileira.

determinados acontecimentos para compor este artigo. Assim, percorremos com maior detalhamento, principalmente, as histórias e memórias do último cortejo dos grupos participantes pelas ruas da cidade do *Trachtenfest*. Também, para tanto, nos dedicamos a refletir sobre os espaços de aprendizagem possibilitados pela experiência desse cortejo.

No desenvolvimento deste estudo, as narrativas e descrições do cortejo e de outros instantes da nossa participação no festival funcionam como referências para tornar os acontecimentos de dança ocorridos no tempo do festival presentes no texto. Os relatos foram recolhidos ao aguçar a percepção sensível dos nossos corpos engajados na experiência de cortejar. Desde o princípio do festival o Grupo de Brincantes do Paralelo 30 se propôs a elaborar registros acerca das experiências do festival. Cada integrante organizou individualmente seus registros. Não houve uma definição da forma de tais registros, a proposta consistiu apenas em produzir, durante o tempo do festival, algo que fizesse recordar a experiência. Dessa proposta, emergiram registros em formato de, por exemplo: poesia, diário e notas soltas. Para realizar esta pesquisa, o material de registro utilizado foi parte dos escritos que emergiram desta atividade. Assumimos tais escritos como relatos de sensações que permaneceram no corpo após o momento do cortejo.

Percebemos, com o estudo dessa experiência de cortejo, a multiplicidade das aprendizagens e espaços de criação que aconteceram enquanto a dança foi constituindo-se. Aproximamos os conhecimentos, sensações e impressões que ficaram no corpo de algumas referências teóricas que nos permitiram abordar a aprendizagem como algo integrado ao espaço e tempo próprios do acontecimento da dança que estudamos. Para trazer ao texto a noção de aprendizagem como algo que acontece inerente às ações dos sujeitos e, com o intuito de tornar visível essa noção de aprendizagem para situações de dança, pesquisamos as seguintes abordagens teóricas: a) a perspectiva do fazer dos brincantes das festas da cultura popular (BARROSO, 2013; MARQUES, 2008 e 2012; NÓBREGA, 2014); b) festas e celebrações como espaços potentes para aprendizagem que envolve a sensibilidade dos sujeitos (GADAMER, 1996); c) o caráter complexo dos acontecimentos, que torna visível o tecido de interações e relações inerente aos fenômenos culturais

(MORIN, 2007) e; d) a aprendizagem como algo integrado à prática e que se desenvolve à medida que os sujeitos percebem e participam em situações de vida (GOMES et. al., 2012; LAVE, 2013).

A fim de entender o que a postura do brincante na cultura popular oferece-nos para pensar uma perspectiva de aprendente⁵ em experiências de dança popular, esclarecemos a noção de brincante que perpassa o texto: de maneira bem geral, o brincante é “participante do folguedo folclórico, ou auto popular, ou de qualquer folia, como o carnaval” (HOUISS; 2009, p. 513). O termo é utilizado de forma cotidiana entre os próprios participantes de algumas manifestações culturais brasileiras, tais como maracatus, congadas, bois, frevo, entre outras. Neste contexto, ouve-se dizer que alguém é brincante, ao invés de dizer que é músico ou bailarino.

Neste artigo, o fazer brincante traduz certa postura frente às celebrações da cultura popular brasileira. A forma como entendemos que o brincante atua nas manifestações inspira-nos a criar a nossa atuação artística. Acreditamos que ser brincante é envolver-se com o festejo, é brincar a manifestação cultural considerando a sua complexidade. Por isso, entendemos que seu fazer não está exclusivamente ligado a um fazer artístico específico, mas aos elementos que constituem cada festa, folguedo, reza, folia, ou festejo. O termo brincante neste sentido, faz referência a uma certa qualidade de envolvimento nesses festejos populares: os brincantes possuem os saberes das festa populares incorporados (BARROSO, 2013), criam danças como meio de participação da festa e não de representar uma cultura. Tanto o termo *brincante* quanto a expressão *artistas populares* (NOBREGA, 2014) têm a finalidade de recolocar a dimensão de autores aos sujeitos envolvidos nas manifestações culturais.

“A um primeiro olhar a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo.” (MORIN, 2007, p.13) Entre “o uno e o múltiplo” a cena é criada pela interação de seus constituintes e ao mesmo tempo ela é cada um deles. Assim, considerando a complexidade que envolveu as celebrações do

⁵ Destacamos o termo aprendente no texto como recurso para diferenciar da noção de aprendiz que, de forma recorrente, está ligada a uma ação de ensino.

festival em testemunho com o público convidado a compô-la, fomos tecendo juntos, e como fios da trama: dança, música, olhares e texto. Por que: “Num segundo momento a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico.” (MORIN, 2007, p. 13)

Dessa relação entre os elementos que constituem nosso mundo de situações é que Jean Lave (2013) acredita emergir a aprendizagem. Para a autora “Não é o caso que o mundo consista de novatos, que chegam desacompanhados em espaços de problemas despovoados” (Ibid., p. 237). Mas sim, que a participação em práticas cotidianas e sociais “[...] pode ser compreendida como um processo de mudar a compreensão na prática, ou seja, de aprendizagem.” (Ibid., p. 237).

Assim, para fins desse estudo, consideramos os cortejos em *Schieder-Schwalenberg* como celebrações daquela comunidade do festival, situações complexas de relações em comunidade, portanto, potentes para perceber aprendizagem à medida que podemos perceber como vamos modificando nossa atuação e sentindo com maior intensidade as interações entre sujeitos, espaço, música e movimento durante o cortejo.

Entendemos aqui, a dança popular a partir das interações dos brincantes com o espaço, com o público, com a música, com os outros brincantes (ou seja, com a complexidade que envolve dançar) e, por este caminho, a dança popular dialoga com suas referências históricas tão vivas e com os improvisos e imprevistos de cada vez que a dança acontece. Para tanto, concebemos o momento da dança não como algo a ser repetido conforme sua origem, mas voltado à ação do brincante como um potente criador de cultura, um inventor efetivamente autor, que se move inclusive no sentido do que é tradicional, mas também do que é, até então, impensado. Conforme Roberta Ramos Marques (2012, p. 233):

o debate crítico acerca dessa dança [popular] se aprofundou e não gira mais em torno do que vem a ser o “autêntico”, e sim a propósito de quais são as possibilidades do “autêntico”, uma vez que não temos acesso às origens, a não ser pelas representações do presente

Refletimos a partir da noção de que não acessamos a origem das manifestações culturais como algo 'objetificável', senão que conhecemos versões de suas histórias, mitos, memórias e outras expressões de corpos que, por exemplo, dançam também a partir dessas histórias. Estes elementos também tecem aquele *complexus* que evocamos anteriormente, estão também tramados juntos no momento da festa. Dessa forma, todos estes fazeres culturais acontecem e são percebidos no presente e, tal como sugere a Roberta Ramos Marques, relacionamos as aprendizagens que acontecem a cada vez que dançamos como Grupo de Brincantes do Paralelo 30, também a uma criação cultural, que se incorpora em alguma medida à nossa história como grupo.

Os aspectos que vamos destacar desta experiência não emergem das conversas (num sentido discursivo e verbal) que conseguimos realizar com os sujeitos que conhecemos durante o festival, mas sim do engajamento do corpo nas performances e do que conseguimos aprender a partir desse conjunto de práticas culturais e artísticas na qual nos engajamos e na qual, estes outros sujeitos estavam engajados também. Assim, o relato passa por questões em que “[...] envolver-se na prática é a condição fundamental para que se possa aprender” (GOMES et. al., 2012, p. 13).

A postura de “aprendente” que entendemos para os brincantes ao longo das cenas está relacionada com a condição de seres criadores. E é, também, um aspecto importante para acompanhar o argumento do texto: por entender que as atuações durante os festivais estavam em aberto (umas mais que as outras, como veremos adiante), estivemos sempre disponíveis a aprender o que estava para acontecer no momento seguinte; só assim foi possível viver o momento seguinte, participar do festival, enfim.

As condições de uma situação aberta, imprevisível e improgramável para os acontecimentos festivos de dança popular que indicamos até aqui, podem ser elucidadas pelo que Hans-George Gadamer (1996) destaca quando escreve sobre a festa como experiência. O autor apresenta a celebração como acontecimento que possui um tempo não cumulativo e não programável, que coloca a experiência como espaço presente “Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí” (GADAMER, 1996, p. 102). Ainda, Gadamer coloca a festa tal qual uma experiência com

configuração estética, que envolve o sujeito na sua dimensão sensível, e como atividade de necessária congregação, na qual um sentido comum para sua realização e isto confere à experiência. Forma-se assim, necessariamente uma comunidade que compartilha o sentido da celebração.

Entendemos assim, que a festa é sempre um espaço de uma intenção que une a todos e impede que os envolvidos na festa dividam-se em vivências individuais, um espaço que existe como um todo, congregado. Justamente, esta condição é a que torna os acontecimentos descritos adiante interessantes, somente por essa abertura em cada ato, foi possível criar outros entendimentos artísticos sobre o nosso fazer, bem como sobre a relação com os outros grupos presentes na cidade.

“Eu disse camarada que eu vinha, na sua aldeia camarada eu vinha...”⁶

No mês de agosto de 2014, moraram em Schwalenberg (uma pequena cidade alemã) grupos de Brasileiros, Islandeses, Chineses, Indonésios, Italianos, Austríacos, Gregos, assim como alemães de diversas regiões; sendo os alemães naturais da cidade os verdadeiros donos das casas e responsáveis pelo funcionamento da cidade... As pessoas frequentavam o mesmo local para fazer as refeições durante o dia. À tarde iam à mesma praça para tocar, dançar e conversar. À noite havia apresentações artísticas de cada grupo, jantar e festa. Todos compravam e bebiam cerveja alemã, os brasileiros vendiam saias, colares e instrumentos musicais, os indonésios vendiam artigos decorativos, os islandeses distribuía balas. Todos os grupos andavam bem trajados, com vestimentas adequadas a cada ocasião. Nessa cidade, com um pouco de atenção, era possível ouvir músicas distintas, ver danças diversas, aprender diferentes movimentos, sons e palavras. (Notas de Campo – Agosto de 2014)

A cidade era mais do que o local no qual estávamos hospedados apenas para cumprir o programa de atrações no palco do festival. O festival acontecia além dos momentos do palco, derramava-se pelas ruas da cidade naquele tempo. A cidade estava toda envolvida na experiência. Em pouco tempo sabíamos os caminhos para sair e voltar para casa, ir aos principais pontos da cidade, sabíamos mais

⁶ Verso de domínio público.

ou menos 'de vista' quem morava nas casas vizinhas, a arquitetura e a paisagem já eram familiares; e tudo isto constituía o festival e, portanto, as performances, os cortejos, as danças.

Toda essa sensação produziu uma relação no mínimo interessante com o público do festival: de uma impressionante intimidade e correspondência de olhares. Porque o festival envolveu o espaço inteiro de *Schieder-Schwalenberg*, não só um teatro, provocou certo deslocamento nos parâmetros comuns entre palco, cena e espectador. Em muitos momentos não foi possível definir o público certo, localizá-lo em um espaço delimitado. Estávamos rodeados por pessoas que eram também público e também artistas, também participantes do festival e também convidados, éramos observados de dentro das casas e sempre que foi possível esticamos os olhares para dentro das janelas. As cenas estavam espalhadas durante toda a estadia na cidade, e também no palco.

Assim, durante o *Trachtenfest*, a partir dos fazeres individuais de cada brincante que se relacionava no sentido de viver a experiência com o espaço e com os participantes do festival oriundos de diferentes nacionalidades surgiram, por exemplo, não só a possibilidade de aprender uma dança de outro país, mas de dançar junto com movimentos que partiram de lugares diferentes. Entendemos então que as relações não se estabeleceram como trocas de bens culturais, mas de forma a compor e dar vida à celebração que acontecia naquele tempo.

E assim percebemos na cidade uma dinâmica própria, uma intenção de sempre estar acontecendo algo que não podia passar despercebido. Por isso fica a sensação de um tempo estendido, inteiro: com cheiro, gosto, textura, temperatura, umidade, forma. Ocupado pela nossa vida dedicada àquele espaço junto com os outros seres que também ali estavam, fazendo o que quer que fosse; vivendo também naquele tempo. Em alguns espaços potentes de experiência sentíamos as informações do ambiente tão espetaculares que todos eram espectadores do espaço.

Dessas muitas interações que compuseram o tempo do *Trachtenfest*, dois momentos pareceram grandes oportunidades de aprendizagem a partir da complexidade das experiências vividas: a preparação para o cortejo e o andar do cortejo pela cidade. Nos quais esteve evidente a instauração de uma experiência em que o

espaço ao diálogo estava aberto para uma interação entre nós e as ruas, as casas, as flores, os sons... entre os diferentes sujeitos que participavam engajados em movimentarem-se juntos. Foram dois acontecimentos de percepção inteira em Schwalenberg.

15.30 Uhr - Platzkonzert auf dem Marktplatz... Ou: à tarde, no meio da cidade, num lugar que eles chamavam de Marktplatz

Nada mais que uma reunião de pessoas antes da festa, fazendo o seu aquecimento. O espaço era uma rua alargada de paralelepípedos rodeada de casas de uma tradicional arquitetura alemã (a qual estamos acostumados a imaginar e a conhecer pelos livros de história) com flores pequenas e coloridas à frente das janelas de madeira. Neste espaço, aos poucos uns e outros iniciavam uma música, em seguida alguns juntavam-se para dançar, e logo estava formada a cena; a qual se dissipava normalmente pelo cansaço de quem propunha ou porque um som mais forte chegava para tomar o espaço, ouvidos e olhares para si. A ordem por parte do festival era estar no Marktplatz e propor alguma manifestação artística: e lá estávamos todos, vestidos para dançar, tocar, conversar ou observar. (Notas de Campo – Agosto de 2014)

O espaço no meio da cidade, onde antigamente ocorriam as feiras de trocas, era delimitado pelos caminhos que dali partiam aos outros cantos da cidade, inclusive ao palco do festival. Ali nos encontrávamos todas as tardes, e foi onde ficou mais claro que “[...] *participar* na prática acaba sendo a maior oportunidade de presenciar manifestações [...] reorientar seus comportamentos em função dos princípios partilhados pelo grupo” (GOMES et. al. 2012, p. 14).

Nesse espaço o que delimitava nossas ações era um tempo extenso sem cronograma, e as atividades iam acontecendo a partir do envolvimento dos participantes em tocar e dançar juntos. Sobretudo, é interessante perceber como as ações dos brincantes se reorientavam de acordo com as propostas. Acreditamos que, a postura individual em favor de que as atividades do grupo ali formado continuassem indica a disponibilidade dos participantes em partilhar o festival no sentido de formar uma comunidade.

Como já apontamos, o Marktplatz era apenas o espaço de aquecimento, a cena seguinte logo começaria. Desde este centro de

partilhas e encontros no qual nos encontrávamos, cada dia de festival seguia um cortejo de todos por um dos caminhos que irradiavam por *Schwalenberg*. Parece-nos importante destacar que frente à imprevisibilidade natural do momento *Marktplatz*, o cortejo parecia-nos uma atuação bastante precisa. Porém havia muitas coisas para dar atenção durante esta cena.

Lá foi o Paralelo 30... descendo e subindo em Schwalenberg.

Do Marktplatz, partíamos para o desfile, deveríamos partir precisamente do ponto seis. Então íamos todos para uma pequena rua radial e nos posicionávamos próximos ao número seis que estava escrito no calçamento da rua, e assim que o grupo em frente ao nosso começava a se mover, saíamos atrás deles para fazer o percurso do cortejo. (Notas de Campo – Agosto de 2014)

Era como se saíssemos da “coxia da cidade⁷” para realizar o cortejo, saudar os participantes do festival, a cidade e seus moradores (os dois últimos também participantes do festival). Dentre nossas atuações no festival, os cortejos foram maneiras muito ricas e intensas de ocupar a cidade enquanto artistas, esse foi um espaço de improvisos, de muito riso, potente para que construíssemos enquanto grupo e brincantes.

As instruções eram as seguintes: deveríamos andar no fluxo e tocar algumas canções. E assim o fizemos, meio sem jeito, medindo as possibilidades de movimento, volume, de comunicação com as pessoas que olhavam o cortejo e com os outros grupos. No primeiro dia, movimentar-nos pelas ruas foi como descobrir as possibilidades do caminho à medida que íamos situando-nos no espaço. Até que pudéssemos fazer parte das ruas e dos olhares atentos que vinham das janelas.

Fomos aprendendo, ao longo dos três dias, o que era para ser feito naquele espaço, mas fizemos algo que nos parecia coerente no primeiro dia: seguimos o fluxo; no dia seguinte com um pouco mais

⁷ Segundo a definição do verbete *coxia*, no dicionário HOUAISS (2009): “nos teatros, corredor em torno do palco, não visível ao público; bastidores.” Como o espaço da cena do cortejo acontecia nas ruas principais da cidade, a pequena rua em que nos posicionávamos funcionava como um espaço de bastidores, não visível ao público.

de confiança já tínhamos a sensação de interferir na dinâmica do cortejo; e, no terceiro dia sim, no terceiro dia estávamos autorizados!

O que mudou do primeiro para o terceiro dia? Várias coisas... No terceiro dia já sabíamos o percurso (mais ou menos), mas de fato, conhecíamos melhor a cidade, as ruas e as casas. Já conhecíamos, o chão também pelo tato do pé, o corpo já tinha aprendido um jeito de fazer o percurso com qualidade, tocando e dançando. Sem achar-se em um esforço físico difícil de suportar, encontrando formas de tornar viável brincar no percurso. Era sim um grande esforço subir a última grande rua em direção ao palco (lugar que terminava o desfile e iniciavam-se as apresentações), mas no terceiro dia era um esforço muito mais fácil, com o corpo empreendido e certo de como fazer.

Além do conhecimento do espaço, a esta altura do festival já conhecíamos muitos dos moradores, pelo menos de vista. Saber destas pessoas, e saber que estas já sabiam de nós, produzia um olhar correspondido durante o desfile. O público, que também já nos conhecia, sabia da nossa dança, da nossa música, da nossa forma de estar na cidade, no palco, na festa. Éramos, então, a comunidade tecida pela complexidade dos momentos do *Trachtenfest*, e podíamos assim, celebrar cada acontecimento seguinte.

Por isso a nossa intenção neste momento não era mais de conquistar o público, como quem diz: "olha, trouxe coisas muito interessantes de onde vim para contribuir com a festa". Agora, o que o cortejo dizia era mais como um agradecimento por um bom acontecimento, como dizer: "a festa está ótima, fomos muito bem recebidos, preparamos uma cena muito especial para hoje, e teremos saudades". E claro, o acréscimo da sensação de futura saudade tornava as impressões da música, do movimento e dos olhares mais presentes no corpo.

E por último, resta destacar que, o que tornou o terceiro dia de cortejo mais marcante no corpo foi a instrução do festival para aquele dia, que diferente dos outros, não era que saíssemos do ponto seis e mantivéssemos o fluxo do coletivo. Mas sim, que: a partir da festa instalada no *Marketplatz*, fizéssemos o percurso como sentíssemos melhor. E assim o desfile foi acontecendo conforme foi acontecendo, o que coloca a atenção redobrada nas escolhas. Saímos tocando depois de ter feito uma roda de danças (e os outros grupos, bem como os habitantes da cidade vieram em seguida), tocamos durante

todo o trajeto, por uma hora talvez (podendo ser duas horas ou trinta minutos, não importa muito). Importa a intensidade do cortejo, a intensidade dos corpos engajados dos brincantes que fez o desfile ter sentido naquele momento. Ressignificado pela música que não parou, pelas pessoas que caminharam junto, que responderam à cena engajadas também.

Há inúmeras razões para isso, e a primeira é a mais pessoal. O ser humano é basicamente criativo e recriador e os artistas populares que lidam com o canto, a dança, o artesanato modificam continuamente aquilo que um dia aprenderam a fazer. Essas são as regras humanas da criação e do amor: fazer de novo, refazer, inovar, recuperar, retomar o antigo e a tradição, de novo inovar, incorporar o velho no novo e transformar um com o poder do outro, "é sempre igual", dizia um dançador de jongo de São Luís do Paraitinga, "mas é sempre diferente" (BRANDÃO, 1984, p.39).

Enfim, as aprendizagens aconteceram, influenciadas pela história, pelo ambiente, pela intenção da criação, pela atenção ao entorno e ao movimento de resposta, ao que deseja-se opor, e ao que deseja-se repetir; cada criação é uma criação de possibilidades que interfere na pensabilidade⁸ dos corpos. O brincante atua junto ao potencial criador da arte tecido à trama da cultura, e assim, brinca com as possibilidades imprevistas nos espaços dessa trama.

Um espaço que propõe-se a colocar as danças tradicionais em corpos ativos, autorais e responsáveis pelo seu movimento propicia que as danças se criem a cada novo fazer e sejam aprendidas inerentes à essa prática.

Com os pés no chão de casa.

De volta com essa história nos nossos corpos aprendemos sobre a nossa dança, e por meio das reflexões sobre o que aprendemos percebemos algumas mudanças que implicaram nas nossas decisões também corporais a fim de manter a dança acontecendo. Trabalhar a nossa percepção enquanto brincantes no momento da dança,

⁸ A arte tem como privilégio a condição de acordar o corpo de seu adormecimento resultante dos processos de codificação e fazer emergir novos campos de pensabilidade. Pela possibilidade de quebra do mecanismo sensorio motor, se torna viável instaurar linhas de fuga, propícios à captação de novos horizontes. De modo a podermos vislumbrar o vazio, o deserto através do qual o pensamento terá que atravessar para poder pensar o impensável (BORGES, 2013, p.437).

num esforço de dilatar esses instantes de aprendizagem e entendê-los como um espaço de criação, passa a configurar o espaço que estava aberto - a todos os envolvidos - e dependente das ações e decisões dos participantes.

Para pensarmos a aprendizagem envolvida no acontecimento do cortejo olhamos para a cultura enquanto acontece. Não como um conjunto de representações, mas como saberes que tomam forma no fazer do corpo, não aderimos à noção de que a coisa está separada da situação em que acontece e podemos perceber como as expressões culturais são corporificadas e ressignificadas a cada dança.

De longe, agora, o momento do cortejo e a estada em *Schwalenberg* parece como um algo colorido. Um colorido com textura, formado por muito pontos diferentes: instrumentos, roupas, tecidos, sapatos, peles, sons, flores, formas, rostos, vozes, palavras, sotaques, movimentos, entre outras infinitas informações e histórias que provinham dos componentes das festas.

As palavras e acontecimentos escolhidos para compor o texto não representam nem buscam representar a participação do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 na cidade alemã. Antes, são possibilidades de imaginar as situações e relacioná-las com o que percebemos de nossos fazeres, são possibilidades de aprender a criar com o que seguimos fazendo e pensando depois da festa em *Schwalenberg*.

Assim como o corpo que dança é capaz de recriar as narrativas inventadas para um coletivo, de promover um rearranjo de possibilidades, em virtude da sua condição de atento ao mundo. Cria-se na escrita todo um contexto visível, onde as criações artísticas são percebidas pelos próprios artistas que a escrevem, na qual é possível perceber aprendizagem como a produção de novas possibilidades de criação. É como se os fios fossem aparecendo à nossa disposição, e de acordo com o espaço ainda disponível no tecido, vamos percebendo alguma nova trama se formando, os novos fios vão entrando ou simplesmente torcendo, de forma que a textura vai ganhando novas nuances, cores, tramados.

Referências:

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas**. Fortaleza: Armazém da cultura, 2013.

BORGES, Hélia. **Sobre corpo e captura ou do modo como nos tornamos sujeitos**. In: Anais [do] 2º Seminário Interseções: corpo e memória. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1984.

GADAMER, Hans-Georg. **La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta**. Barcelona: Paidós. 1996.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1997.

GOMES, Ana Maria R.; FARIA, Eliene L.; BERGO, Renata S.; SILVA, Rogério C. **Learning and culture; learning [the] culture in Brazil**. AAA/CAE - Annual Meeting. Organised by Letty Lincoln. San Francisco – November, 2012.

Instituto Antônio Houaiss. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2009.

LAVE, Jean. A prática da aprendizagem. In: ILLERIS, Knud (Org.). **Teorias contemporâneas da aprendizagem**. Porto Alegre: Penso, 2013.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais**: da afirmação épica do popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial (primeira parte). Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais**: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais. Recife: Editora Universitaria da



UFPE. Olinda: Editora Associação Reviva, 2012.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NÓBREGA, Antônio. **Sobre cultura popular brasileira**. [24/11/2014]. Entrevistadores: Rinaldo Gama, Ana Francisca Ponzio, Fernanda Reis, Patricia Palumbo, Júlio Maria. São Paulo: TV Cultura.