

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

**Juliana Johann**

**CAMINHOS PARA CRIAÇÃO EM CULTURAS POPULARES:  
O toque das Comadres**

Porto Alegre  
2018

**Juliana Johann**

**CAMINHOS PARA CRIAÇÃO EM CULTURAS POPULARES:  
O toque das Comadres**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha

Porto Alegre  
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Johann, Juliana  
CAMINHOS PARA A CRIAÇÃO EM CULTURAS POPULARES: O  
Toque Das Comadres / Juliana Johann. -- 2018.  
62 f.  
Orientador: Márcio Pizarro Noronha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de  
Educação Física, Licenciatura em Dança, Porto Alegre,  
BR-RS, 2018.

1. Criação cênica. 2. Culturas Populares. 3. Dança.  
4. Paradigmas. I. Noronha, Márcio Pizarro, orient.  
II. Título.

**Juliana Johann**

**CAMINHOS PARA CRIAÇÃO EM CULTURAS POPULARES:  
O toque das Comadres**

Conceito final: A

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

\_\_\_\_\_  
Prof. Ms. Jair Felipe Bonatto Umann– UFRGS

\_\_\_\_\_  
Orientador – Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha – UFRGS

## AGRADECIMENTOS

Agradeço minha família, por ser minha base e lugar onde posso buscar apoio e conforto. Minha irmã Mariana e minha mãe Carmem por todo auxílio e por serem fontes inesgotáveis de encorajamento. Meu parceiro Igor Ramos, agradeço o carinho e cuidado de sempre,

Aos Brincantes do Paralelo 30º, amigos com quem compartilho vivências das culturas populares,

Aos meus queridos orientadores: Jair, que guiou o início dessa trajetória e por ser o grande responsável pela minha reaproximação com as culturas populares e Márcio pela acolhida a este trabalho cujo tema muito me instiga, dando liberdade na produção do mesmo,

Aos meus amigos companheiros de caminhada, Aleff, Gabi, Felipe, Fred, Ju, Julinha, Lorena e Rê, agradeço por tornarem tudo mais leve,

Alessandra Souza, um agradecimento especial pela parceria e trocas nesses caminhos e pela amizade que tanto me nutre,

Agradeço às Comadres Amanda, Bianca, Carol Senna, Carolzinha, Fernanda, Laura, Lívia, Rafa e Vanessa, pela acolhida e generosidade, sendo peças fundamentais para a construção deste trabalho. Em especial à Amanda Senna, por sua paciência e disposição, uma amiga que este trabalho me presenteou,

Agradeço, enfim, a todos aqueles que de alguma forma compartilharam essa vivência e a construção do trabalho.

*No meu Brasil onde tenho passado  
De cidade e estado muda temperatura  
Vou para outros países de navio e avião  
Levo em meu coração a saudade de casa  
Sou uma cigarra canto pra bambu gemer  
Mas quero conhecer mestres e outras culturas*

*(Minha vida é o mundo - Maciel Salu)*

## RESUMO

O presente trabalho tem como objeto a investigação de modelos e paradigmas dos e nos processos de criação e tradução de culturas populares para montagem cênica. Faz isso tendo como exemplaridade o trabalho artístico do grupo Toque de Comadre, numa pesquisa de cunho qualitativo, que envolve revisão bibliográfica, observações de campo (em ensaios, reuniões do grupo e apresentações artísticas), entrevista com uma das integrantes do grupo e conversas compartilhadas durante ensaios e apresentações. Identifica e relaciona questões paradigmáticas em dois âmbitos: o da ciência da complexidade (a partir da perspectiva de Morin) e o desenvolvimento de paradigmas intercomunicáveis e intercambiáveis entre encenação e culturas populares. Sugere-se assim explorar a visão de mundo das “comadres”, identificando seus traços e presença nos processos de montagens. Entende ainda o trabalho cênico do grupo tendo a brincadeira como foco de seus fazeres, observando as semelhanças e distanciamentos com as festas populares, por seu caráter imprevisível, concluindo ser sua cena um recorte de festejos populares reunidos em espetáculo tendo a brincadeira como linha de atuação central.

Palavras-chave: Criação cênica; Culturas populares; Dança; Paradigmas.

## **ABSTRACT**

This paper aims at investigating models and paradigms regarding creative processes and translation of popular cultures into the scenic setting. This is done while having as exemplarity the artistic work of the group called Toque de Comadre, in a qualitative research, which involves bibliographic review, field observations (in rehearsals, group meetings and artistic presentations), an interview with one of the group members and shared conversations during rehearsals and presentations. Part of the research is identifying and relating paradigmatic matters in two scopes: the science of complexity (based on Morin's perspective) and the development of intercommunicable and interchangeable paradigms between staging and popular cultures. Thus it is suggested to explore point of view of the "comadres" (women with whom there is a friendship relation that is similar to family relations), identifying their traits and their presence in the setting processes. This research also perceives how the scenic work of the group focuses its activities on playful acts, observing similarities and differences from popular celebrations, due to its unpredictability, concluding that its scene is an approach to popular festivities, which hold playful acts as its main work line.

Key words: Scenic creation; Popular cultures; Dance; Paradigms;

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Figura 1 – Cenografia.....	27
Figura 2 – Jaraguá .....	28
Figura 3 – Brinquedo na Virada Sustentável em POA/RS .....	29
Figura 4 – A vaqueira (Fernanda) e o Boi (Júlia – filha de Amanda - miolo do boi) .	38
Figura 5 – O terreiro .....	40
Figura 6 e 7 – A dança dos Arcos .....	45
Figura 8 – As Comadres .....	49
Figura 9 – O cortejo .....	50
Figura 10 – A banda .....	50

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS:**

CEBB – Centro de Estudos Budistas Bodisatva

CFC – Conselho Federal de Cultura

CTG – Centro de Tradições Gaúchas

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2. GRUPO TOQUE DE COMADRE .....</b>	<b>20</b>
2.1 Histórico .....	20
2.2 Transversalidades .....	21
2.3 Metodologias .....	23
2.4 O trabalho cênico .....	24
<b>3. TRABALHOS CÊNICOS DAS E NAS CULTURAS POPULARES .....</b>	<b>31</b>
3.1 Culturas populares como identidade das nações.....	31
3.2 Conceitos operacionais.....	33
3.3 Os processos de encenação das e nas culturas populares e do grupo Toque de Comadre .....	36
<b>4. DO QUE EMERGIU NAS OBSERVAÇÕES .....</b>	<b>47</b>
4.1 A mulher e a criança nas culturas populares e seus protagonismos no grupo Toque de Comadre .....	47
4.2 A brincadeira .....	52
4.3 A Festa.....	53
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>57</b>
<b>APÊNDICE – TCLE .....</b>	<b>61</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Ao pensar no tema a ser desenvolvido no TCC fui visitada por muitas palavras e questões que me provocaram (e ainda provocam) reflexões sobre culturas populares, disparadas por vivências que tive nesse meio. Palavras insistentes já rondavam o meu trabalho bem antes da definição do tema. “Espetacularização” e “imaginário” foram duas das primeiras a aparecerem. Elas já me acompanhavam (talvez sem eu ter conhecimento) durante o curso, mais especificamente no meu trabalho final da disciplina de Composição Coreográfica I, ministrada pela professora Flávia Valle, onde revisei uma dança que tive contato quando pequena: o Charleston<sup>1</sup>. A partir daquela memória infantil propus ao grupo com quem trabalharia que ela fosse a temática central de criação. Lançamo-nos a uma pesquisa histórica para melhor compreender a manifestação. Qual não foi minha surpresa quando encontrei um Charleston negro, de origem simples e questões sociais tão marcantes, diferente do glamouroso Charleston de plumas e tecidos brilhosos que encontrei na infância. Naquele momento me dei conta de que quase nada sabia sobre aquela dança que tanto gostava quando pequena, especialmente no que tange à questão histórica e social, ponto tão relevante ao estudar uma manifestação popular. Na verdade, até fazer a pesquisa histórica, não tinha nem me dado conta de que aquela dança era oriunda do meio popular. O imaginário formado por mim sobre aquela dança era o Charleston dançado nos palcos dos grandes teatros, apresentado por bailarinos profissionais vestidos por grandes figurinistas. Percebi o processo de espetacularização presente, semelhante ao de outras danças de matrizes populares.

Evidentemente, as culturas populares irão sofrer alterações nas criações cênicas. O deslocamento de uma manifestação popular de seu lugar de origem provocará perdas – de significados, de estética... -, compensadas com possíveis ganhos – como um traje mais elaborado. E certamente será ressignificada. A partir disso me interessei em investigar como os grupos cênicos de culturas populares

---

<sup>1</sup> Manifestação nascida em Charleston, ilha localizada em South Carolina, nos Estados Unidos. Foi criada pela comunidade negra que morava naquela região. Teve grande influência do jazz e foi precursora de danças como o Lindy Hop e o West Coast Swing. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/the-charleston-dance-1779257>> acesso em 30/06/2015.

compõem suas criações e entender a forma que realizam a tradução da manifestação social e cultural do meio popular para a cena. Para tanto, refleti bastante na forma de desenvolver esta investigação e entendi que observações de campo junto a um grupo cênico de culturas populares me seriam úteis para ajudar a responder essa questão. “A investigação qualitativa é uma forma de estudo da sociedade que se centra na forma como as pessoas interpretam e dão sentido às suas experiências e ao mundo em que elas vivem” (Oliveira, Filho, Rodrigues, 2007, p. 1-2) cujo objetivo é “compreender a realidade social das pessoas, grupos e culturas.” (ibidem, p. 2). A ideia inicial era trabalhar com dois grupos que apresentassem propostas cênicas divergentes para melhor entender as escolhas e opções estéticas de cada um e porque motivo elas divergiam. Porém, tendo em vista o período disponível para realização do trabalho e, principalmente, a possibilidade de causar uma situação de comparação entre os trabalhos destes dois grupos (que não era a intenção), optei por me vincular a apenas um grupo, que apresenta uma criação cênica não espetacularizada, a qual me interessa mais investigar e relatar aos leitores deste trabalho.

A partir do momento que o objeto de pesquisa é escolhido pelo próprio pesquisador isso, de certa forma, desmistifica o caráter de neutralidade do pesquisador perante a sua pesquisa, já que na maioria das vezes, a escolha do objeto revela as preocupações científicas do pesquisador que seleciona os fatos a serem coletados, bem como o modo de recolhê-los. (BONI e QUARESMA, 2005, p. 70)

Dessa forma, investiguei o que compunha o trabalho cênico de um grupo bem como parte do que compunha o entorno.

Uma de minhas suposições iniciais, pré-campo, ainda pensando em articular mais de um grupo em minha pesquisa, era dos grupos chegarem a lugares divergentes justamente por partirem de lugares divergentes. Mesmo trabalhando com apenas um grupo, mantive essa suposição e fui para o campo buscando uma escuta sensível naquele espaço, procurando fazer essas possíveis identificações. A questão colocada aqui, e que se desenha por entre boa parte desta escrita é a questão dos paradigmas. Eles aparecem em dois âmbitos: um paradigma maior, mais abrangente, que fala sobre a forma de enxergar a vida em si, buscando apoio em autores da comunidade científica, procurando entender a origem deste termo e o que ele significa. A partir do entendimento do que é um paradigma para a ciência,

busco afinar o olhar para questões paradigmáticas da encenação e criação no universo das culturas populares, tão complexa quanto a primeira citada.

Antes de explicar mais sobre isto, gostaria de apresentar-lhes o grupo cujo processo de criação irá nos acompanhar e servir de exemplo durante os próximos capítulos: *“Toque de Comadre é / Um grupo de mulher / Que entre tambor e flor, / Saia, criança e colher / Se apoiam na amizade,/ Saberes, amor e fé”* (Amanda Senna, 2018). Este trecho do cordel faz parte da abertura do espetáculo “Brinquedo” e nos conta, a partir da perspectiva de Amanda<sup>2</sup>, quem/o que é o grupo. Complemento que estas mulheres são mães, interessadas em vivenciar culturas populares, e que, por acaso ou destino, são moradoras da mesma comunidade.<sup>3</sup> Este grupo foi escolhido pelo conteúdo do seu trabalho, construído numa via de processo não espetacularizada com conteúdos, formas e práticas das e nas manifestações populares. A proposta do trabalho das Comadres é manter viva a brincadeira. Mas não nos precipitemos em esgotar este assunto, ele ainda irá nos render abundante reflexão até chegarmos às conclusões. É interessante, ainda, mencionar que moro no mesmo município e faço parte de um grupo de danças populares que trabalha numa perspectiva próxima à delas.

Retomo o pensamento que pausei para apresentar as Comadres: os paradigmas. Primeiramente gostaria de evidenciar que esta proposta de enxergar o trabalho artístico deste grupo cênico de culturas populares tem a ver com a ideia de que os paradigmas são “princípios ocultos que governam nossa visão das coisas e do mundo sem que tenhamos consciência disso.” (MORIN, 2015, p. 10). Não se tem a intenção neste trabalho encaixotar o grupo dentro de uma visão de mundo. Busco identificar e relacionar como a visão de mundo influencia no trabalho artístico. E não quer dizer, necessariamente, que as mulheres do grupo se coloquem conscientemente dentro de um paradigma X ou Y, pois como nos diz Morin, podemos nos aproximar de um paradigma sem ter consciência disso.

A respeito do que é um paradigma em si, quem nos apresenta o termo é Thomas Kuhn no final do século XIX, ao perceber a necessidade de dar novos rumos à ciência que vinha em busca desenfreada pela verdade – apesar do

---

<sup>2</sup> Amanda Senna é uma das integrantes do grupo. No primeiro capítulo irei apresentar quem são as Comadres.

<sup>3</sup> Com exceção de uma das integrantes, as demais são todas moradoras do CEBB, Centro de Estudos Budistas *Bodisatva* Caminho do Meio localizado em Viamão.

progresso causou problemas graves à sociedade (um exemplo clássico é a fabricação da bomba atômica).

Para o autor [Kuhn], o termo inclui o conjunto de crenças, valores e técnicas que a comunidade científica partilha em determinada época, e que vai sendo modificado na medida em que novas descobertas, problemas insolúveis, etc. o exijam. (ZEN, 2011, p. 19)

Outros autores, porém, falam sobre críticas que Kuhn recebeu ao não dar uma definição clara sobre o que é um paradigma ou ser criador de um, porém “pode-se dizer, contudo, que, fazendo isso, ele estimulou uma reforma do modo de conceber a história da ciência, a partir da concepção de paradigma” (BOEIRA, KOSLOWSKI, 2009, p. 112). Edgar Morin posteriormente aprimora o conceito do paradigma: “a palavra paradigma é constituída por certo tipo de relação lógica extremamente forte entre noções mestras, noções-chave, princípios-chave.” (MORIN, 2015, p. 59). Ele também nos apresenta o pensamento complexo, um novo caminho para ciência que considera a filosofia, o meio ambiente, a religiosidade como partes componentes relevantes e necessárias na compreensão de fenômenos, ao contrário do pensamento mutilador e simplificador que vinha sendo apresentado pela ciência até o século XIX. Segundo Zen, aquela forma de pensar “reconhecia como campos separados a ciência, a arte, a religião, a filosofia, a tradição, os saberes populares.” (ZEN, 2011, p. 20-21) e no paradigma emergente<sup>4</sup>:

A racionalidade continua sim, sendo a sua base. Só que mais inclusiva, ao dar espaço para a sensibilidade, espiritualidade e criatividade na produção do conhecimento. Trata-se de um novo tipo de racionalidade, que se firma na complexidade, na transdisciplinaridade. Ao invés de dividir, somar; em lugar de separar, unir, vincular, conectar. (Ibidem, p. 18)

A ideia da influência de um pensamento complexo no processo artístico é apresentada por Bauermann e Umann (2018). Mas para entender como se dá essa aproximação artística, precisamos antes nos aproximar do conceito.

---

<sup>4</sup> Na disciplina “Metodologia da pesquisa bibliográfica” (BIB 03306) ministrada pela Professora Dra Ana Maria Dalla Zen em 2017/01, ela apresentou os paradigmas do conhecimento contemporâneo em três troncos: moderno (disciplinar), pós-moderno (interdisciplinar), emergente (transdisciplinar). Evidentemente essa é uma breve descrição com o nome e conceito chave de cada um deles. Os autores Kuhn e Morin são dois autores de destaque do paradigma emergente.

O que é a complexidade? 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. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. (MORIN, 2015, p. 13)

A complexidade<sup>5</sup> apresenta alguns princípios chave para o seu entendimento. Neste pensamento, “não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte” (Ibidem, p.74). Esse é um dos três princípios do pensamento complexo, junto com a ideia de que nós, sujeitos, somos ao mesmo tempo produto e produtores (de cultura, por exemplo) e a compreensão de que duas ideias opostas (como a ordem e desordem) são ao mesmo tempo opostas e complementares. São os princípios da hologramático, recursão organizacional e dialógico, respectivamente. Essas ideias chave vão na contramão uma visão analítica, do conhecimento mutilador. Buscam compreender as questões na ciência como um todo, nessa complexidade. Não nega o pensamento simplificador, mas o considera insuficiente.<sup>6</sup>

A leitura de Bauermann e Umann (2018) nos leva a entender, a partir dos princípios expostos acima, que não é possível extrair uma dança popular *tal qual* ela é realizada em sua comunidade de origem para a cena, pois este fazer envolve não apenas movimentos, mas todo um fazer que é parte da dança, assim como é parte dos brincantes. O termo brincante serve para designar todas as pessoas que compõem a festa ou o brinquedo nas comunidades, seja dançando, tocando, cozinhando etc. (Barroso, 2013; Bauermann, 2016). A partir dessa reflexão, é possível entender que as manifestações populares são tidas como inspirações pelos grupos cênicos de culturas populares, que auxiliam a perpetuar esses fazeres e difundi-los para além das comunidades praticantes originais.

A terminologia de brinquedo e brincadeira em culturas populares significam as manifestações e folguedos (Terreiros do Brincar, 2017). No decorrer do texto buscarei falar das aproximações e distanciamentos da cena das Comadres das manifestações populares transformadas em cena, em espetáculo. Em determinados contextos populares, encenações são parte dos fazeres. A partir de agora,

---

<sup>5</sup> Outros autores, como Fritjof Capra, falam de pensamento sistêmico. Este tem grande semelhança ao pensamento complexo, mas tem suas próprias definições. Não é exercício deste trabalho abordar estas diferenças, mas entendê-las coexistentes num paradigma emergente.

<sup>6</sup> Para maior entendimento do tema, indico a leitura “Introdução ao pensamento complexo” de Edgar Morin, da editora Sulina (2015).

definiremos o trabalho cênico do Toque de Comadre em fluxo entre estes conceitos, além da ideia de performance, evidenciando seus fazeres próximos aos das comunidades populares originais, traduzidos em espetáculos não espetacularizados.

Estudar a performance como ponto inicial de discussão, assim como propõe Ligiéro (2011), é discutir o fenômeno e seus interlocutores. É entender que o material artístico leva a reflexões e, no caso deste trabalho, leva a entender como ocorrem as traduções do meio popular para cena, respeitando e difundindo os saberes populares com aqueles que não são das comunidades que tem esse saber como originais, através de espetáculos, oficinas e outras formas de compartilhamento.

Este trabalho é um meio do caminho em vários sentidos. Não se trata de um trabalho etnográfico, pois, o tempo de observação me permitiu apenas uma espiada no trabalho cênico, e entendê-lo profundamente tomaria muito mais envolvimento, pois “a etnografia em geral exige longos períodos de tempo no ‘campo’ e enfatiza evidências observacionais detalhadas” (YIN, 2001, p.29-30). Também não se trata de um estudo etnográfico pelo fato de eu apresentar-lhes recortes sobre o que envolve este trabalho cênico, e não a totalidade do Toque de Comadre. Porém, é na etnografia que busco preceitos para orientar minha pesquisa. Tampouco não se trata de um estudo de caso, pois estes

são generalizáveis a proposições teóricas, e não a populações ou universos. Nesse sentido, o estudo de caso, como o experimento, não representa uma "amostragem", e o objetivo do pesquisador é expandir e generalizar teorias (generalização analítica) e não enumerar frequências (generalização estatística). (Ibidem, p. 29)

Mas se assemelha no sentido de que “a necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos” (Ibidem p. 21) e também por que “um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (Ibidem p. 32). Identifico este estudo, portanto, simplesmente em uma pesquisa com observações de campo. Também identifico como meio do caminho o que encontrei nas observações de encontros das comadres, pois estas estão em um momento de transição do seu trabalho em si. Inicialmente elas se reuniram despretensiosamente para tocar e brincar. Hoje já têm um material artístico diversificado e são chamadas

em inúmeros locais para realizarem apresentações, causando modificações nos processos do grupo.

É importante ressaltar que esse trabalho fala sobre o meu olhar, a minha perspectiva sobre o trabalho criado pelo grupo. Além disso, conta com a entrevista realizada com a Comadre Amanda Senna para esclarecer informações relevantes que não apareceram durante o período de observação, em especial do histórico do grupo e, claro, entender um pouco mais o ponto de vista delas sobre o próprio trabalho. Assim como Dantas, que realiza estudos etnográficos com grupos de dança contemporânea, esclarecer o lugar de onde parto é importante, pois “[...] todas as etapas de realização dessas investigações foram e são influenciadas pela minha experiência como intérprete em dança contemporânea.” (DANTAS, 2016, p. 176). Justamente, as inquietações que estimularam este trabalho foram a partir das minhas experiências enquanto dançarina e, posteriormente, brincante<sup>7</sup> de culturas populares.

As observações no grupo foram realizadas entre março e maio de 2018, totalizando doze semanas. Além dos ensaios (realizados de uma a duas vezes por semana), estive presente em três apresentações do espetáculo “Brinquedo” (em março na Praça Júlio de Castilhos em Viamão, em abril na Virada Sustentável de POA/RS e em maio novamente em Viamão na 3ª Mostra de Dança Viamonense) e uma edição do projeto “Gente grande também brinca”. Realizei uma entrevista com duas perguntas, uma sobre a formação e histórico do grupo e a outra sobre as formas de criação dos trabalhos cênicos. Apesar da entrevista ser conduzida com perguntas abertas, eu tinha tópicos que gostaria que fossem atendidos nas respostas. Os que porventura a entrevistada não comentasse, seriam colocados em pergunta. Caracterizou-se numa entrevista semiestruturada porque essas

combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. (BONI, QUARESMA, 2005, p. 74)

---

<sup>7</sup> Realizo essa separação de dançarina e brincante, pois, durante meu período escolar participei de um grupo de danças folclóricas e no período acadêmico de um grupo de culturas populares, vindo a entender o que significa o termo brincante e me reconhecendo nele.

A base referencial alinhavada ao material coletado em campo foi sobre paradigmas, metodologia de pesquisa, culturas populares e criação cênica numa primeira instância da pesquisa. O referencial buscado para tratar sobre mulheres e crianças nas culturas populares veio a partir das emergências do campo, conforme iremos discutir no capítulo quatro.

No capítulo dois irei descrever o Toque de Comadre a partir de seu histórico, onde mostro a sua formação despretensiosa - da vontade de tocar e brincar - até sua formação enquanto coletivo. Apresento também as singularidades do grupo, bem como as metodologias que operam na sua forma de aprender culturas populares e na criação cênica, encerrando com a descrição dos espetáculos Brinquedo e Entre Saias. Neste momento, converso com autores do recorte paradigmático da área das ciências e das encenações, buscando apresentar o conceito de tradução de Paul Ricoeur a partir dos trabalhos de Benedetti (2006) e Paula (2007) e a condição das criações cênicas oriundas de comunidades como um aspecto paradigmático nos fazeres do grupo. Também fazem parte das referências neste capítulo os documentários Tarja Branca e Terreiros do Brincar<sup>8</sup>.

O capítulo três contará com um breve olhar histórico sobre a criação das identidades culturais a partir de Hall (2006) e Ortiz (1986), entendendo as transformações provocadas por este movimento histórico nas comunidades populares e na construção das culturas brasileiras, além de buscar esboçar conceitos sobre folclore e culturas populares, em relação a esses processos históricos. Neste momento irei apresentar as visões de autores como Brandão (1993), Silvia e Brito (2016), Londres (2001), Abib (2015) e Monteiro (2011). São visões que ora divergem, ora se aproximam, e são expostas em uma ordem não hierárquica de pensamentos e proposições para os termos. A partir das possibilidades de definições, olharemos para o material cênico gerado pelas Comadres numa perspectiva das culturas populares e discutiremos as encenações criadas por elas a partir de manifestações brasileiras populares, conversando com Bauermann e Umann (2018) que encaminham esse olhar para a dança através dos paradigmas emergentes.

No quarto capítulo falarei sobre temas de emergência das observações no campo: as crianças e mulheres nas culturas populares, a brincadeira e a festa. Não

---

<sup>8</sup> Obras cinematográficas produzidas pela Maria Farinha Filmes

farei grandes aprofundamentos teóricos, pois evidencio as transversalidades mais relevantes encontradas em campo, e abro conversa para outros trabalhos que podem ser gerados a partir de cada um dos temas. Retomo os pensamentos de Morin (2015) na visão paradigmática, sendo o contexto das Comadres parte de sua cena. Barroso (2013), Bauermann (2013), Nóbrega e Almeida (2004) serão citados ao buscarmos aproximações com as mulheres nas culturas populares e na ideia de festa, além de Fortuna (2004 e 2013) e Huizinga (1993) para falar sobre a criança e a brincadeira, traçando uma relação com autores da área da psicologia. Seguimos então para o fechamento do trabalho, nos despedindo com as considerações finais.

Os autores utilizados como base para produção deste trabalho acadêmico foram expostos nesta introdução. A entrevista realizada com Amanda Senna, bem como minhas notas de campo, ajudarão a ilustrar a escrita para o leitor vivenciar os contextos descobertos durante o período da pesquisa. Fotos expostas nos capítulos dois, três e quatro também cumprem essa função.

De início, temos o necessário para começar nossa jornada. O caminho será trilhado nas páginas que seguem, procurando esboçar com mais profundidade estes pensamentos iniciais.

## 2. GRUPO TOQUE DE COMADRE

### 2.1 Histórico

Para melhor apresentar o grupo (em especial o seu histórico), entrevistei Amanda Senna<sup>9</sup>. A escolha da entrevistada se encaminhou por dois motivos: ela é a Comadre com quem tive mais proximidade durante o período de observações, e com quem tive o primeiro contato para iniciar a pesquisa e, o que de fato definiu a escolha, seu papel no grupo e nas apresentações, pois ela quem geralmente conduz as danças e brincadeiras.

A história me pareceu num todo muito orgânica, iluminada a partir do momento em que Amanda veio residir no CEBB Caminho do Meio em Viamão. Antes de vir morar no sul do país, Amanda trabalhava na Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, se dedicando no contato com artistas e grupos das culturas populares para participar do projeto Cultura Livre nas Feiras. Estava, portanto, muito engajada neste estudo. Em sua chegada percebeu pouco trânsito de culturas populares, em contraste com sua experiência anterior mais recente. Morando aqui, reencontrou a percussionista Andressa Ferreira, e fez o convite para dar aulas no CEBB Caminho do Meio. Essa aula era aberta e despertou o interesse de muitas mães pela possibilidade de levar junto seus filhos e/ou filhas. Apenas uma das mulheres não era residente do centro budista, mas morava nas proximidades. As aulas começaram no final de 2014 e tinham como proposta o encontro, a brincadeira, aprender a tocar um instrumento percussivo, mas sem maiores pretensões. Em 2015, Amanda iniciou o curso Educadores Brincantes do Instituto Brincante<sup>10</sup> em São Paulo, o que ampliou a diversidade de manifestações populares brincadas.

A partir dessa vivência em percussão, o grupo que se formou nas aulas demonstrou interesse em fazer apresentações na Escola Caminho do Meio – onde muitas eram professoras – e em alguns saraus. Então, foi se criando o grupo que hoje é o objeto da pesquisa. Em 2016 se reconheceram sob o nome “Toque de

---

<sup>9</sup> A entrevista na íntegra se encontra com a autora do trabalho. Ela foi realizada em junho deste ano, após o período das observações.

<sup>10</sup> O instituto brincante é um espaço de referência no estudo das manifestações populares brasileiras e trabalha com criação e recriação cênica das mesmas. O seu site institucional apresenta sua visão de trabalho, cursos e espetáculos. < <http://www.institutobrincante.org.br/>> acesso em 15 jun. 2018.

Comadre”, em função de serem realmente comadres<sup>11</sup> (a maioria residia na mesma comunidade), e o toque sugerindo à música, como também no sentido de trocaram conselhos entre si. As aulas já não aconteciam mais, e o repertório foi sendo resgatado desse momento de aprendizagem e também das contribuições de cada uma, em especial de Amanda, que estava em contato com as culturas populares em Recife e havia participado de cursos no Instituto Brincante.

E aí acabou configurado dessa forma, todas mães. Aí depois até tinha outras pessoas querendo entrar, só que nós já somos muita gente, já é super difícil marcar encontro, de fechar ideias... [risos] [...] Quando a gente viu que a coisa começou a se afinar, que as crianças nos encontros já estavam mais harmonizadas, a gente começou a ter uma relação e um vínculo, acabou que a gente meio que fechou o terreiro. Ali era o nosso lugar. [pausa] Que nem tem no filme, que diz assim "o terreiro é esse espaço que você fica a vontade, pra fazer as coisas sem medo de que os outros fiquem tirando onda com você, ou achando engraçado..." [...] A gente sabe que tá ali pra se ajudar uma a outra. (SENNÁ, 2018)

O grupo se formou em nove mulheres, todas mães de um ou dois filhos (a maioria são mães solteiras). Algumas delas são budistas, outras residem no CEBB por outros motivos. A maioria delas tem ligação com práticas docentes. Durante sua trajetória, uma comadre saiu do grupo em função de mudança de cidade e no início do ano de 2018 mais uma comadre foi convidada a participar do grupo para cuidar de questões relacionadas à produção, já que o grupo começou a ter uma demanda maior de apresentações. De 2016 até agora, já se apresentaram em Viamão (participaram nas mostras de dança da cidade, além de apresentações em espaços culturais), Porto Alegre (com destaque para participação na Virada Sustentável em abril de 2018) e Montenegro (oficina ministrada na unidade dos cursos de artes da UERGS).

## 2.2 Transversalidades

Nesse subtítulo observo algumas particularidades que fazem o grupo ser o que é. Primeiro, é um grupo constituído por mulheres, todas são mães e

---

<sup>11</sup> No dicionário Michaelis duas definições se assemelham com as Comadres que foram o grupo: “Mulher com a qual se estabelece relação de amizade semelhante à que se mantém com os familiares” e “forma de tratamento popular dado a vizinhas, mulheres conhecidas ou próximas.”

interessadas em brincar as culturas populares. Esse já é um dado bem relevante. Além de serem mães, seus filhos e/ou suas filhas são incluídos(as) nos processos existentes no grupo. Amanda me diz em entrevista que vê no movimento das culturas populares “um jeito interessante de acolher as crianças”. No documentário *Terreiros do Brincar* (2017), fica evidente a relação entre esses brincos e as culturas populares, onde a criança soma, ao invés de gerar incômodo, como geralmente ocorre em nossa sociedade o olhar sobre a criança. Várias formas são possíveis para definir as manifestações populares. *Brincos* vem da ideia de vínculo, conforme explica Maria Amélia Pereira no documentário citado, e acrescenta a plenitude acessada através da brincadeira. Os brincos são, portanto, as brincadeiras juntamente com seu potencial social a partir da busca das formas de se vincular. Também podemos observar o termo “brinquedo” como nome possível para manifestações e folguedos populares

As comadres cruzaram seus caminhos no CEBB Caminho do Meio, vindas de diferentes cidades e, inclusive, regiões do Brasil. Além de quatro gaúchas, o grupo é composto por mulheres que vem de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco. A Escola Caminho do Meio localizada nessa comunidade budista foi um dos motivos mais recorrentes para vinda delas para cá. Amanda explica outros motivos da vinda das Comadres para o CEBB.

Eu acho que é essa busca do apoio... [*pausa – entrevistada reflete alguns instantes*] A maternidade sozinha é muito mais difícil. Nem que seja uma escola, alguma coisa que apoie. Tem essa questão de se viver numa comunidade, que tem uma escola, que tem uma proposta de integração. Mesmo que não seja budista, mas todo mundo tem essa busca, todo mundo que vem pra cá tem esse olhar de melhoria, de ser uma pessoa melhor, de buscar não estar gerando sofrimento aos outros seres, tem essa conexão que o budismo traz. (SENNÁ, 2018)

Justamente a vida em comunidade foi um ponto em comum das escolhas, e sabemos que a vida em comunidade faz emergir manifestações populares.

Amorim (2016) estuda as manifestações do entorno de Brasília e nos relata “O fato de uma comunidade inteira ter se mudado do Maranhão para Brasília contribuiu para que a dimensão agregadora desta vida em comunidade deixasse mais forte a cultura do Boi, herdada do Maranhão, mas recriada em Brasília.” (Ibidem, p. 205). Podemos pensar o caso das comadres nessa direção, quando

chegam numa cidade e num estado sem um fluxo intenso de manifestações acontecendo nas praças e locais públicos, tomam para si essa tarefa, e aqui tem seus próprios meios e modos de fazer, relembrando e reinventando culturas, se relacionando com pessoas de outras localidades que tem interesses em comum.

Antes do artístico enquanto cena, a intenção das comadres era a brincadeira e o encontro, como já foi dito. A vontade pulsante de compartilhar o que estava sendo gerado nos encontros realizados para aprender percussão é vista por Amanda como uma forma de poder compartilhar as culturas populares para além de seus filhos e/ou filhas e comadres. A cena que elas propõem, de integração com o público, vem nesse sentido construindo essas conexões, explorando a brincadeira e seu poder revolucionário, perspectiva presente no documentário Tarja Branca (2014), do qual falaremos mais adiante também.

### **2.3 Metodologias**

A proposta do grupo é trabalhar em coletivo, desde a direção dos espetáculos, bem como a escolha de repertórios. Amanda me conta, em entrevista, que a ela cabe um papel mais central de proposições de manifestações e brincadeiras, muito em função de suas vivências e cursos realizados. Bauermann (2016) apresenta diversas possibilidades de aprender as culturas populares e discute as festas como um lugar de aprendizagem sobre aqueles fazeres.

É necessário, sobretudo, apontar a festa como espaço de aprender a dança, uma vez que, atualmente, esta não é uma percepção usual. Com a dimensão que instituições escolares tomam nas vidas dos aprendizes, passa-se a acreditar que, para qualquer aprender, sempre é necessária uma estrutura (organização de tempo e espaço, por exemplo) com os mesmos “limites de aprendizagem” da escola. No entanto, a partir desta investigação, considero que, ao experimentar as estruturas de que participam, os sujeitos aprendem. (Ibidem, p. 14)

Também essa discussão é presente no sentido da aprendizagem das crianças para além do ambiente escolar, um aprender em comunidade e a partir do que as culturas populares apresentam de possibilidades.

Até agora falei sobre como Amanda aprendeu as danças e brincadeiras, mas têm mais outras oito comadres no grupo. Perguntei como funcionavam esses

processos dentro do coletivo, e o projeto “Gente Grande Também Brinca” aparece como meio de aprendizagem e fomentador de inserções de novos repertórios nos espetáculos e apresentações do Toque de Comadre. Para explicar melhor: o Gente Grande Também Brinca é um projeto paralelo de Amanda, que mantém pesquisa regular das culturas populares e brincadeiras com o objetivo de voltar a brincar nas praças. Acontece uma vez por mês na Redenção (Porto Alegre) e conta com a participação das integrantes do Toque de Comadre que, ao mesmo tempo em que tocam os instrumentos, aprendem novas músicas e brincadeiras, além de se revezarem na participação dos brincos. Além deste projeto, as Comadres aprendem de várias formas e foram “trocando com quem dava... e aí vamos aprendendo e a gente meio que vai inventando também [...]” (SENNÁ, 2018). Amanda ressalta as vivências individuais de cada uma, e exemplifica através de algumas trajetórias em culturas populares antes da participação no Toque de Comadre. Destaco também a inspiração em outros grupos cênicos de culturas populares na produção do trabalho artístico das Comadres.

## **2.4 O trabalho cênico**

Como falei na introdução, este trabalho é um meio de caminho. Não é uma etnografia, pois não abordarei o todo que é o grupo Toque de Comadre. O foco do trabalho é perceber a tradução das culturas populares para cena e este subtítulo será essencial para fazer as conexões no próximo capítulo, relatando os espetáculos Brinquedo e Entre Saias. Aqui faço uma conexão das ideias de Amanda, a partir da entrevista, e minha visão, a partir das observações dos ensaios e espetáculos, e apresento o conceito de tradução que irá conduzir nossa visão acerca das criações cênicas desenvolvidas pelo grupo.

A proposição deste termo vem a partir dos pensamentos de Ricoeur na tradução de textos. Ao trazer este autor para a conversa, a partir dos textos de Benedetti (2006) e Paula (2007), é necessário pensar na dança como linguagem. Feito isso, é preciso trocar algumas palavras e teremos o entendimento de tradução dos contextos populares. Explico melhor.

[...] é preciso que o tradutor renuncie ao ideal da tradução perfeita. É essa renúncia que lhe permite viver com uma deficiência aceita. A

atestação dessa “deficiência”, por parte do tradutor, faz com que ele perceba ser impossível servir a dois mestres. (PAULA, 2007, p.103)

Esses dois mestres, ou dois amos, são o texto e o leitor. Proponho pensarmos o texto como a manifestação popular e o leitor como o público dos espetáculos. O tradutor tem que estar ciente de que precisa direcionar sua tradução entre o ponto de partida e o de chegada – a manifestação ou o público. Nesta pesquisa vamos pensar nas Comadres como tradutoras, interlocutoras de culturas das diferentes manifestações brasileiras.

Mais algumas considerações são importantes para seguir este pensamento paradigmático em termos de tradução. Ricouer fala sobre a tradução entre diferentes idiomas, e dá o exemplo das “[...] dificuldades da tradução e as dificuldades de compreensão entre os falantes de uma mesma língua” (BENEDETTI, 2006, p. 36), entendendo os problemas de tradução em relação à identidade (levando em consideração a língua materna do leitor que irá receber a tradução – ou, para esta pesquisa, a cultura na qual o leitor, que é o público, está inserido). Afirma que é impossível uma tradução perfeita, pois “nunca se diz o mesmo com palavras diferentes.” (BENEDETTI, 2006, p. 37), e demonstra que essas traduções reais (e não perfeitas) sempre possibilitaram entendimentos para leitores de diferentes contextos.

Pensar na tradução cênica das culturas populares é entender que “dizer o mesmo de formas diferentes nunca é o mesmo dizer, mas outro.” (BENEDETTI, 2006, p. 37). As manifestações são ressignificadas, traduzidas a partir do próprio contexto das Comadres. É nessa perspectiva de tradução que guiaremos o trabalho, lembrando sempre deste termo quando a palavra *tradução* aparecer nas páginas que seguem e também o fato de estarmos nos referindo a traduções de diferentes culturas de um mesmo país.

Outra questão paradigmática encontrada no trabalho de campo é a emergência da arte nas comunidades. A pesquisa de Barroso (2013) exemplifica, a partir dos brincantes de reisado, a importância dos fazeres artísticos nas comunidades que visitou. Amorim (2016) também demonstra essa importância ao relatar as manifestações encontradas no entorno de Brasília – DF como resgates culturais das comunidades que se instalaram naquela região, ali revivendo e recriando fazeres dos seus contextos de origem. Melo (2015) aponta o efeito da arte comunitária como transformadora social para integrantes das comunidades, tendo

um estudo de caso do projeto Texturas no Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, em Portugal, como exemplaridade. O grupo Carroça dos Mamulengos é também exemplo dos fazeres em comunidade, e seu trabalho cênico serve de exemplo e inspiração para as Comadres.<sup>12</sup>

Começarei as descrições pelo Brinquedo, que tem a participação efetiva das crianças e foi o trabalho cênico que tive maior contato, podendo acompanhar três apresentações durante o período de observação.

O Brinquedo tem uma energia única. Ele foi construído pelas Comadres a partir da insistência de Amanda, conforme me relata em entrevista “[...] o Brinquedo veio daí, de eu puxando e insistindo: vamos botar as crianças pra brincar junto”. Ela comenta que esse era o objetivo inicial do grupo, tocar num espaço que acolhesse também as crianças. O Brinquedo, portanto, reúne recortes de expressões populares e é um espetáculo voltado para toda família, com a participação das crianças do grupo, além das contribuições do compadre Tomás Piccinini, que faz uma participação especial neste trabalho. Continuando o cordel de abertura do Brinquedo (a primeira parte dele foi apresentada na introdução): “*O Brinquedo é uma pesquisa / Na cultura popular / Tem samba, coco e ciranda, / Forró e cacuriá / E tem até cavalo marinho / Burrinha, boi, Jaraguá*” (Amanda Senna, 2018)

As expressões reunidas neste espetáculo foram escolhidas a partir da temática dos animais. O espetáculo conta com a participação do público do início ao fim. Na primeira vez que assisti o Brinquedo, dia 14/03/18, ele tinha um momento mais contemplativo a partir da inserção de forrós que falavam de animais. Na observação do ensaio que seguiu essa apresentação, elas discutiram a quebra que esse momento causava na crescente participação do público na cena. A partir dessa sensação, resolveram retirar os forrós, conforme Amanda comenta “é tudo meio experimental, [...] vamos vendo o que fica melhor, o que dá certo e o que não dá”.

Assisti a primeira apresentação do Brinquedo antes de começarem as observações nos ensaios. Não estando familiarizada com o repertório naquele momento, minhas anotações foram voltadas para as sensações que o todo me

---

<sup>12</sup> Esses paradigmas estão profundamente relacionados com o trabalho cênico do Toque de Comadre. Seus conceitos foram expostos aqui brevemente, mas seguem operando no decorrer do trabalho tendo em vista sua relevância no contexto. O pensamento complexo, no campo paradigmático da ciência, aparece com maior destaque em função da proximidade da autora do trabalho com o assunto, tendo em vista que fez parte do referencial teórico desde a definição do tema, enquanto os paradigmas da tradução e arte comunitária surgiram mais no final das observações de campo. Permanece, então, a vontade de um estudo mais elaborado neste sentido.



*norte, vim do sul / e quero homenagear / as crianças, a família / e a cultura popular*". Em seguida se forma a "roda das burrinhas", as crianças do grupo recebem um elemento cênico para vestir: burrinhas confeccionadas a partir de uma base de bambolê revestida de chita. Este samba de roda flui conforme a energia das crianças, que trocam umbigadas com quem está participando da roda. A história dos "capelem", dois bichinhos que foram deixados para trás na Arca de Noé, introduz a brincadeira de imaginar esse animal, dando um movimento a ele.

Identifico um bloco de cacuriás<sup>13</sup> como centro do espetáculo, com as letras bastante voltadas para a temática dos animais e de festejos onde a manifestação está inserida. Geralmente duas Comadres se revezam no canto, enquanto outras duas na condução das danças, entendidas aqui também como brincadeiras. As demais comadres se revezam nos instrumentos e na participação dos brincos junto com as comadres que conduzem as danças. Nesse "bloco" a participação do público é mais efetiva, acredito, por dois motivos: nesse momento o público já entendeu sua possibilidade de participação mais ativa e os momentos que vem a seguir são mais contemplativos.

Após o bloco dos cacuriás, dois bichos entram em cena: o Jaraguá e o Boi. Para o Jaraguá aparecer, as Comadres convidam o público a cantar o refrão da música "*o bichinho é bonitinho, ele sabe vadiar*". O público está também interagindo, nesse momento, através do canto. Um Jaraguá se materializa em cena e brinca com o público: ora faz cafuné, ora dança.

A entrada do Boi é cena animada, afinal, ele é "o Bicho mais festeiro do Brasil, aparece em vários lugares" (Notas de campo, Brinquedo, maio de 2018). Nas três vezes que assisti ao espetáculo, este era um momento em que o público já estava tão inserido na cena que, se voltássemos o olhar para o entorno do espaço cênico, notaríamos vários corpos se balançando, como se rodopiassem junto com o boi festeiro.

**Figura 2 - Jaraguá**



Fonte: Prefeitura de Viamão. Brinquedo, maio de 2018

<sup>13</sup> As Comadres contam nas apresentações que é uma dança do Maranhão. Amanda me conta em entrevista que aprendeu essa manifestação no Instituto Brincante.

Já se encaminhando para o final, o público é convidado para integrar o espaço cênico mais uma vez para dançar o cavalo marinho, começando com a brincadeira de siga o mestre que se transforma no mergulhão – roda em que os participantes brincam entre si. Ainda no universo do cavalo marinho, esse momento é finalizado com a dança dos arcos<sup>14</sup> que “no seu desenho coreográfico traz o simbolismo do arco-íris, quer dizer, a ponte entre o céu e a terra, o sagrado e o profano.” (Danças populares brasileiras, 2004<sup>15</sup>)

O espetáculo encerra com uma inversão nos papéis estabelecidos até o momento: as crianças assumem o microfone cantando uma ciranda, enquanto as Comadres e público dão as mãos, formando uma ciranda.

O Entre Saias é um espetáculo que ainda está em processo de construção. Ainda não foi divulgado este nome, Amanda me conta que quando elas têm uma apresentação para público adulto, utilizam apenas o nome do grupo. Até o momento o seu repertório vem sendo construído conforme a proposta do evento e/ou local da apresentação.

**Figura 3** - "Brinquedo" na Virada Sustentável em POA/RS.



Foto: Henrique Ribeiro

O movimento do "entre saias" já vai pra outro caminho além da maternidade, outra coisa que estamos olhando também, esse ser mulher além da maternidade. [pausa] Tem outra pegada, outra proposta, que acho também muito importante, mas que tem mais gente fazendo. Então acho que acaba sendo o nosso diferencial maior estar nesse movimento incluindo as crianças como participantes e fazedores também dessa cultura. (SENNA, 2018)

Ele geralmente conta com forró, cocos, cirandas e cacuriás em seu repertório, com canções que evidenciam um caráter feminista presente no grupo. As letras são sobre temas do feminino e denúncias de violência (física e simbólica)<sup>16</sup>, entre outros. O show, porém, não gira em torno dessa temática, mas coloca esta em evidência através de alguns momentos pontuais.

<sup>14</sup> As manifestações apresentadas no espetáculo não estão descritas detalhadamente. Para ter um entendimento geral delas, Amanda indicou no início das observações o livro *Espectáculos populares de Pernambuco* de Carlos F. Fonte et al. Outras leituras podem ser consultadas para maior entendimento, bem como nos documentários citados.

<sup>15</sup> Trata-se de um trabalho audiovisual do Instituto Brincante, onde Rosane Almeida e Antônio Nóbrega, diretores do Instituto, apresentam danças populares em seus contextos de origem.

<sup>16</sup> É o caso da interpretação da música “Seu grito” de Aurinha do Coco.

A relação paradigmática proposta neste estudo é entender a partir da ciência (compreendendo também as culturas populares como uma ciência) que a partir da emergência de um novo paradigma onde o ser humano “aproxima-se de uma nova forma de sabedoria, calcada em racionalidade, mas também na sensibilidade, na espiritualidade, na fé e na tradição” (ZEN, 2011, p. 24-25), é possível pensar e relacionar os saberes populares colocados na cena das Comadres numa perspectiva complexa. Isso se deve à proposta de abordagem da criação cênica do Toque de Comadre como um recorte de festejos populares, tema do próximo capítulo. Agora já nos aproximamos da proposta do material cênico e podemos continuar nosso caminho neste rumo.

Finalizo essa exposição inicial do grupo lembrando que neste trabalho serão abordados os espetáculos citados acima, ou seja, uma parte dos fazeres do grupo. Durante o período de observação, o Toque de Comadre participou de edições do Gente Grande Também Brinca, do Cortejo Cultural em Viamão/RS, apresentou-se na festa da família do hospital da criança de Porto Alegre, montou repertório especialmente criado para o período junino e elaborou projetos para circulação do espetáculo Brinquedo.

### 3. TRABALHOS CÊNICOS DAS E NAS CULTURAS POPULARES

#### 3.1 Culturas populares como identidade das nações

Antes de falar sobre culturas populares dou um passo atrás para entender, brevemente, a ideia de identidade cultural das nações, pois “em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional.” (ORTIZ, 1986, p.127)

Stuart Hall (2006) nos apresenta a ideia de culturas nacionais como “comunidades imaginadas”, a partir deste conceito de Benedict Anderson (exposto no livro *Comunidades Imaginadas* de 1983), num discurso composto de fragmentos, maquiado nos descompassos históricos, enfeitado por personagens (os heróis da nação). Na intenção de causar um sentimento de patriotismo, os países buscavam dar um lugar de pertencimento ao seu povo. A cultura foi um meio encontrado para tal função. Isso não quer dizer, porém, que danças, contos e outras expressões de arte foram criadas com a finalidade de construir uma identidade para determinada nação. Nas palavras do autor, “[...] uma cultura nacional atua como uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação.” (HALL, 2006, p. 57-58). Esses processos iniciados no século XIX tinham o intuito de buscar o que havia de mais “autêntico” nos seus países para então exaltá-los e, desta forma, europeus encontraram camponeses para cumprir este papel e no Brasil, esse lugar foi concedido aos índios, o povo nativo das terras encontradas (ou invadidas) pelos portugueses. Mas esse índio foi romantizado, idealizado a partir daquilo que os intelectuais da época gostariam de encontrar nessa figura, realidade ou não. Por isso a ideia de *comunidades imaginadas*. Renato Ortiz (1986) inicia seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional* deste ponto, o conflito das raças em solo brasileiro. O índio romantizado, o negro esquecido (num silêncio absoluto no período escravocrata) e o branco colonizador. Em meados do século XX, o conceito da miscigenação aparece como a solução para homogeneizar a cultura do brasileiro, pois “não somente encobre conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais.” (ORTIZ, 1986, p. 44). Complicado, conflituoso, e exposto aqui de maneira muito simplificada, apenas para fornecer ao leitor um panorama histórico para então avançar no nosso assunto de interesse.

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (HALL, 2006, p. 59)

Evidentemente esse processo provoca violências simbólicas. Favorece certos símbolos, cria outros, seleciona aquilo que deve ser considerado como cultura da nação, o que deve causar essa unidade. Inúmeras foram as tentativas de uma construção de identidade, como percebemos em movimentos históricos como CFC (Conselho Federal de Cultura fundado nos anos 1960). Outro bom exemplo é o Movimento Armorial, evidenciando as violências simbólicas quando identifica na cultura nordestina o “tipicamente brasileiro”. Carmen Miranda é símbolo de brasilidade no exterior com seus movimentos sensuais e mescla de culturas do nordeste e sudeste brasileiro (COSTA, 2011). As tentativas de dar uma identidade ao Brasil foram ao mesmo tempo abundantes, intensas e (ousa dizer) inúteis, pois não se concretizaram.

Nota-se que a narrativa do que é ser brasileiro hoje tornou-se mais plural e polissêmica e abarca muitas outras possibilidades, além do que era capaz de fazer no início do projeto modernizador e desenvolvimentista do país. A identidade brasileira hoje não é mais representada apenas por símbolos nacionais relacionados ao futebol e ao carnaval carioca. O discurso civilizatório e positivista asséptico de Brasil finalmente implodiu! (AMORIM, 2016, p. 119)

Toda visão de identidade nacional está conectada com questões políticas. Autores como Ortiz (1986), Silvia e Brito (2016) e Londres (2001) apontam para um processo conservador, numa tentativa de “proteger” as tradições frente ao modernismo e os processos de globalização. Na contemporaneidade, é possível perceber outro discurso, um mais abrangente e heterogêneo, considerando uma pluralidade de manifestações como brasileiras, sem uma preocupação de identidade única. “[...] A cultura e o saber ‘do povo’ são heterogêneos, abrindo-se num infinito leque de distintas formas de ser.” (LONDRES, 2001, p. 5).

Nessa nova perspectiva de culturas heterogêneas, “[...] na compreensão de que quem faz cultura é o povo, a sociedade e não o Estado” (ABIB, 2015, p.116),

novas questões começam a surgir, como apontam Brito e Silva (2016), ao falarem do *esvaziamento* de sentido daquelas práticas que foram folclorizadas, tratadas por alguns autores como espetáculo.

Posteriormente, com as mudanças no modo de tratar a cultura e com o surgimento do mercado do turismo, o folclore como cultura popular tradicional foi se tornando espetáculo para ser apreciados, em formatos amostrais das tradições do lugar. (Ibidem, p. 2)

Além da questão das culturas populares ligadas ao mercado do turismo, como vimos acima, Abib (2015) demonstra o crescente posicionamento político dos artistas de grupos populares, de reivindicação dos seus espaços e manifestações culturais. Na contemporaneidade essas duas questões levam a pensarmos como estão sendo realizadas e (re)criadas as manifestações populares. Neste trabalho, pensar como os grupos cênicos estão criando suas produções artísticas a partir de folguedos, brincos e fazeres populares, nos ajuda a compreender também uma das formas de perpetuar esses fazeres, através da cena. “Dentre os potenciais que surgem do encontro com o termo brincante, são abertas as possibilidades para pensar uma interface entre manifestações culturais e manifestações artísticas” (BAUERMANN, 2016, p. 44). Antes ainda, precisamos entender alguns conceitos, e seguir coletando pensamentos para continuar nossa caminhada pelas páginas deste trabalho. “O folclore, ao contrário de desaparecer com a expansão da modernidade, conforme previa os folcloristas dos anos 40 e 50, desenvolveu-se e transformou-se.” (CORREIA, 2014, p.13). Mas como então dizer o que é folclore ou cultura popular? O próximo subtítulo se propõe a investigar algumas definições.

### **3.2 Conceitos operacionais**

Após esse lampejo histórico faço uma tentativa, nos próximos parágrafos, de apresentar-lhes algumas visões das inúmeras possíveis, chegando perto de definições de folclore e culturas populares, mas estando certa de que não são fronteiras possíveis de definir com exatidão.

De forma geral, a ideia de folclore está ligada a tradição e preservação, em conexão aos processos históricos brevemente esboçados no subtítulo anterior, onde

há uma tentativa de “folclorizar” as culturas populares, dando uma voz única ao povo, sem interesse em identificar autores desses fazeres.

Brandão (1993), por sua vez, insiste que o folclore é vivo, e apresenta o termo “fato folclórico”, comentado por Correia (2014):

Os folcloristas buscavam definir o fato folclórico enquanto expressão da tradição popular, atribuindo-lhes qualidades como: vulgar, no sentido de comum, coletivo, durável, funcional. Além destas, destacadas como imprescindíveis, existiam outras consideradas frequentes, mas não indispensáveis, tais como: anônimo, oral, universal, regional. (Ibidem, p. 8-9)

Londres (2001) nos dá pistas interessantes para entender o folclore: “os folguedos expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Eram o folclore em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente.” (Ibidem, p. 4) Esse *todo integrado em ação* é o que autores identificam como culturas populares que foram pesquisadas, catalogadas e entendidas como folclore, como já falamos anteriormente. Mas essa ideia nos apresenta o *vivo* do folclore.

O coletivo presente no folclore não conversa tanto com as culturas populares, onde identificados mestres e grupos como mantenedores de uma cultura, onde há espaço para criações e ressignificações.

[...] penso que o mais importante disso tudo é reconhecer que, nesse cenário de hibridações e trânsitos interculturais, é possível identificar aqueles sujeitos e grupos populares que se valem do seu fazer cultural, dos seus processos criativos próprios, dos seus saberes tradicionais para marcar uma posição e fazer um contraponto diante da avassaladora investida de uma indústria cultural que vem ganhando espaços estratégicos nas sociedades atuais, homogeneizando padrões, gostos e preferências, diluindo as diferenças e especificidades, sufocando ou domesticando a potência transgressora da criação espontânea que vem do “popular” (ABIB, 2015, p.119)

Autores que falam sobre folclore, cultura popular e erudita mostram a dificuldade de fechar os conceitos. Continuemos, então, a falar sobre essas fronteiras suscetíveis com Marianna Monteiro, quem denuncia o fluxo entre popular e erudito em Portugal a partir de sua pesquisa teórica, citando exemplos como os carnavais populares frequentados pela nobreza, afirmando que “a cultura erudita

alimenta a popular e vice-versa; as influências são recíprocas, vêm de cima para baixo e também de baixo para cima. Na verdade, há um intenso tráfego nas duas direções.” (MONTEIRO, 2011, p. 30). Podemos lembrar aqui do nosso já citado Morin, com o princípio dialógico de seu pensamento complexo, onde duas coisas supostamente antagônicas, neste caso a elite e o povo, são ao mesmo tempo complementares. “A orientação dos estudos de folclore transformou-se, acompanhando a evolução geral dos paradigmas de conhecimento.” (LONDRES, 2001, p. 4)

Por vezes as definições podem parecer simples, como no trecho do livro “O que é folclore”, que segue abaixo:

Em cima de sua mesa imagine três livros, três discos e três pratos de comida. Um prato contém uma refinada salada mista, o outro, feijão com arroz e bife acebolado e o terceiro, uma porção de “pato no tucupi”. Um disco é das *cirandas e cirandinhas* de Heitor Villa-Lobos, o outro, de sambas de Martinho da Vila e o terceiro, um disco de anônimas e tradicionais modinhas infantis do norte de Minas (Marcus Pereira fez um). O primeiro livro é o *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, o segundo o *Cante Lá que Eu Canto Cá*, de Patativa do Assaré, e o terceiro uma coletânea de lendas e mitos do Rio Grande do Sul. Se a mesa e as coisas existirem de fato diante de você, leitor, ali tudo o que há são produtos da cultura: coisas da natureza *transformadas* pelo trabalho do homem sobre ela e *significadas* através do trabalho que o homem faz sobre si mesmo. São construções de objetos, sons, símbolos e significados. No entanto, algumas pessoas poderiam dizer que o prato com a salada mista, o livro de contos de Guimarães Rosa e o disco de Villa-Lobos são parte da *cultura erudita*; feijão com arroz e bife acebolado (pelo menos no tempo em que todo mundo comia bife), os poemas de Patativa do Assaré e os sambas de Martinho da Vila são expressões de *cultura popular*; pato no tucupi, lendas e mitos do Rio Grande do Sul e o disco de cantigas das crianças do norte de Minas são *folclore, cultura de folk*, ou são — o disco e o livro — *sobre o folclore*.” (BRANDÃO, 1993, p. 32-33)

Logo em seguida, o autor já alerta para as dificuldades dessas possíveis definições tão demarcadas, apontadas também por Abib (2015):

Não seria mais possível, hoje em dia, por exemplo, operar com a clássica divisão entre “cultura erudita”, “cultura popular” e “cultura de massa” de forma tão simplificada como muito se fez. As novas configurações da cultura e a sua imensa teia de articulações e relações estabelecidas no âmbito das sociedades contemporâneas não permitiriam uma classificação tão estanque, visto que o trânsito de influências, arranjos e combinações levam os mais variados

campos de atuação cultural a se interpenetrarem o tempo todo e em todas as direções. (Ibidem, p.108)

Considerando os fluxos entre os conceitos, chego à conclusão de que o folclore é o termo utilizado quando buscamos falar de tradição, ainda que viva, como apontam os autores acima, mas com menor trânsito de mudanças. Compreender o trabalho das Comadres como cultura popular significa entendê-lo neste conceito mais arejado, que permite maiores ressignificações. Pensar dessa forma nos permite, por exemplo, ver mulheres dançando personagens das culturas populares tradicionalmente feitos por homens. Permite-nos falar sobre a mulher hoje a partir de um contexto popular (esses pensamentos ficarão mais evidentes no próximo capítulo).

Ainda na tentativa de buscar aproximação com definições (sem, entretanto, fechá-las), busco em Monteiro a ideia das “subculturas”, emprestada, por sua vez, de Peter Burke, pois o conceito de cultura popular é “impreciso pela própria variedade de manifestações que pretende descrever.” (MONTEIRO, 2011, p. 30) e, portanto, estabeleço em meu trabalho a utilização no plural, *culturas populares*, pois “a cultura popular é plural, e seria talvez mais adequado falarmos em culturas populares.” (ORTIZ, 1986, p. 134).

Araújo (2007) apresenta as danças brasileiras por áreas culturais, baseadas nas técnicas de subsistência e as classifica em festas, bailados, danças, recreação, música, ritos e outras categorias mais. Não interessa muito aqui análises minuciosas e, de fato, a busca neste trabalho é por um pensamento abrangente, complexo, na contramão de um conhecimento analítico e segmentado. Portanto, irei borrar as classificações de Araújo, ao considerar o trabalho cênico desenvolvido pelo grupo Toque de Comadre como um recorte de festejos populares que envolvem dança, música e bailados através de uma cena brincante.

### **3.3 Os processos de encenação das e nas culturas populares e do grupo Toque de Comadre**

[...] a dança popular não pode ser apreciada separada da música, do poema, da linguagem cênica, do conjunto de aspectos espetaculares da festa, na qual ela se insere. O conteúdo motor da movimentação dos bailarinos está profundamente integrado a um todo artístico maior e, por isso, não se separa a compreensão de passos,

coreografia e arte corporal do improviso poético, do canto e da percussão. São manifestações de dança que articulam várias linguagens e exigem do artista qualidades múltiplas, polivalência de bailarino, ator, músico. (MONTEIRO, 2011, p. 45)

A proposta de descrever o trabalho cênico das Comadres como recorte de festas populares tem a ver com esse *todo artístico maior* descrito por Monteiro. Ao retirar uma dança, e apenas isso, da festa, estamos desconsiderando o ambiente que faz a dança emergir e toda uma carga simbólica se perde junto no processo. A performance cênica das Comadres as coloca em posições de musicistas, bailarinas e atrizes, pois todas ora tocam, ora dançam, e as Comadres que fazem introduções faladas às danças (de onde o folguedo é, quais os personagens que o compõem...), o fazem cenicamente, colocando-se, então, em um papel de atrizes. E, assim dizendo, “[...] Não custa observar que isso corrobora com a constatação de que as artes nasceram indissoluvelmente ligadas, vindo a separar-se só muito recentemente.” (BARROSO, 2013, p. 308).

Começo por uma questão importante para a festa acontecer: o espaço. A fala de Paulo Dias no documentário *Terreiros do Brincar* (2017) identifica esse espaço onde acontecem os folguedos como *terreiro*<sup>17</sup>, um lugar de intimidade de uma comunidade. Penso que o espaço cênico proposto pelas Comadres é também um terreiro, pois se constitui ali (para quem se permite) a liberdade que só a brincadeira proporciona, de experimentar outros estados que não são usuais, aflorados justamente pela perspectiva de jogo, brincadeira. “Devido à menor pressão social existente na brincadeira, o certo é que, brincando, é possível experimentar comportamentos que, em situações normais, talvez jamais fossem tentados, por medo do erro ou da punição.” (FORTUNA, 2013, p. 32). A cena é toda muito acolhedora, cada comadre, criança e pessoas do público brincam ao seu modo e com liberdade. As crianças não são forçadas a nada: colocam a burrinha se assim desejarem, brincam o que tem vontade. Nos espetáculos que acompanhei, sempre havia uma fala com as crianças para então começarem a apresentação.

Quando tudo está ok, elas se preparam para começar. Vanessa reúne as crianças em um círculo para reforçar as orientações de não poderem sair de perto e mostra os adultos que estão lá para ajudar

---

<sup>17</sup> Identificando também a diferença do terreiro como espaço para desenvolvimento das práticas religiosas de matrizes africanas, embora seja o mesmo termo e, de certa forma, significados que se relacionam.

elas. Diz “Vamos fazer o que a gente sempre faz. Só que hoje é numa praça cheia de gente.” O tom da conversa é muito tranquilo. Não há aquela costumeira “ameaça” às crianças. (Notas de campo, Brinquedo, abril de 2018)

Há também um espaço destinado às crianças do grupo durante as apresentações, geralmente perto das suas mães, onde há água e alimentos. Ali elas ficam enquanto não estão dançando/brincando/assistindo/fazendo-carinho-no-Jaraguá.

Outra consideração importante para apresentar o trabalho cênico das comadres como um recorte de festejos populares é pela participação intensa do público, construindo a cena junto com as Comadres a todo o momento.

É possível perceber uma arte dos brincantes que se flexibiliza ao público e o coloca para dentro da festa por um reconhecimento mútuo. Isso alimenta e transforma a dança dos artistas, pois no instante em que o jogo está aberto, novos estímulos são despertados e o que estava já estabelecido pode ser questionado. Surge aqui a possibilidade de improviso e de criação de movimentos. (BAUERMANN, 2016, p. 42)

Relato aqui um momento da apresentação do Brinquedo em maio de 2018 onde, no momento de saída de cena do Boi, este ficou muito teimoso e não quis ir embora. Pelo fato do espetáculo não ter fronteiras visíveis entre artista e público, algumas crianças estavam integrando o espaço cênico. Fernanda, que faz a vaqueira, incluiu aquelas crianças na cena, pedindo que a ajudassem a levar embora aquele boi teimoso. Eles prontamente ajudaram, e o Boi saiu de cena.

**Figura 4** - A vaqueira (Fernanda) e o Boi (Júlia – filha de Amanda - miolo do boi). Virada Sustentável - POA/RS.



Foto de Henrique Ribeiro

Mesmo sendo um grupo cênico, vejo relações profundas das comadres com o contexto das comunidades de onde emergem culturas populares, por alguns motivos. Como já foi exposto, a maior parte do grupo atualmente reside no CEBB em Viamão, ou seja, vive em comunidade, e é interessante perceber os diferentes

caminhos que as levaram até ali, como as comadres que tiveram contatos mais diretos com mestres das culturas populares através dos lugares onde moraram (já comentados no capítulo dois). Retomo aqui o pensamento paradigmático de criações artísticas dentro de comunidades, entendendo que o contexto das comadres faz emergir novos fazeres, ao mesmo tempo próximos e distantes das comunidades que se brincam os folguedos originalmente. Apesar do seu trabalho cênico ser apresentado como uma possibilidade de criação, é único enquanto fazer do grupo Toque de Comadre, pois o contexto da vida em comunidade é aspecto marcante e presente, bem com a maternidade. Entendendo o contexto delas, podemos entender melhor suas escolhas cênicas. E, ao visualizar melhor seu contexto, foi possível entender seu trabalho cênico como um recorte de festejos populares pelas aproximações que elas têm com as culturas que compõem seus espetáculos (pois as manifestações encontradas no nordeste estão muito presentes no espetáculo e o estudo da inserção de uma manifestação cultural gaúcha também aponta para as aproximações das Comadres com as culturas dos lugares onde nasceram). Além de perceber as semelhanças é preciso olhar para os afastamentos. Penso que, ao mesmo tempo em que se afastam do original da festa ao fornecer explicações ou modificar o andamento das músicas, as comadres se aproximam da ideia dos festejos no sentido de vivenciar as brincadeiras e danças. “Uma dança que ocorre numa manifestação cultural e por corpos integrantes de certa comunidade nunca poderá ser transferida “tal e qual” para corpos de outras comunidades e para outros contextos de manifestação.” (BAUERMANN, UMANN, 2018, p. 205)

Entender a impossibilidade de exportar uma cultura popular “tal e qual” para a cena é entender que neste processo se perde parte do todo, que é o contexto onde a manifestação acontece. Barroso (2013) descreve algumas entrevistas com brincantes do reisado e, ao pedir uma demonstração do seu personagem ou a dança realizada, desculpas surgiam e o entrevistador ficava sem a “palinha”, pois se atribuía a emergência da personagem no brincante através do contexto, pois o todo (exemplificada aqui como a festa) era essencial para as partes (aqui me refiro aos atores populares) e vice-versa.

Retomo a perspectiva de tradução apresentada no capítulo dois, novamente fazendo o exercício do jogo de palavras de texto para dança, em uma ideia bem complexa, “o texto traduzido é e não é, ao mesmo tempo, o texto original” (BENEDETTI, 2006, p. 52). Também intenções profundas se revelam,

a de vencer uma distância, um afastamento cultural; a de igualizar o leitor a um texto estrangeiro; a de permitir que o leitor se aproprie desse texto. Para Ricoeur, uma das finalidades de qualquer hermenêutica é vencer a distância cultural. A interpretação, nesse sentido, aproxima, torna contemporâneo e semelhante o que era, em princípio, estrangeiro. (PAULA, 2007, p.107)

Muitos são os perigos das tentativas de transportar uma manifestação tal qual para cena... Por isso que a dança das Comadres é propositalmente diferente das festas e folguedos realizados nas comunidades de origem dos mesmos. E, dessa forma, elas acabam gerando o clima de festa mais intensamente do que numa tentativa de manter a manifestação original. Explico melhor: elas mantêm a brincadeira como principal componente da cena, pois sabem que a manifestação tal qual a que é feita em sua comunidade de origem não vai ser realizada por pessoas que a desconhecem, pois lá é tratada como espetáculo, mesmo sendo realizada pelos próprios brincantes da comunidade. Estes, porém, já tem esse saber inscrito em seus corpos, e, por ter este entendimento, as Comadres utilizam-se de estratégias (seja tocar a música em andamento mais lento que o normal, explicar o passo antes, contextualizar o local da festa...) para que todos possam participar junto com elas da brincadeira. A intenção da cena, como já foi dito, é a vivência. E esse não é justamente o objetivo das culturas populares?

**Figura 5 - O terreiro**



Fonte: Prefeitura de Viamão/RS. Brinquedo, maio de 2018.

Em um dos dias de observação de abril, o encontro foi destinado a assistir o vídeo da apresentação mais recente, realizada na programação da Virada Sustentável de Porto Alegre. Elas discutiam sobre seus posicionamentos no espaço durante o espetáculo. Notaram que entre uma brincadeira e outra, por vezes, algumas comadres ficavam na frente do espaço dedicado à “banda” enquanto essa fazia alguma costura entre cenas através da fala. Algumas sugeriram, inclusive,

contatar alguém do teatro para fazer uma orientação cênica. Outras discordaram, dizendo que poderiam perder a essência do espetáculo ao ficarem muito preocupadas em suas ações durante o mesmo. A unanimidade de opiniões naquele momento foi de que todas deveriam cuidar para não ficarem na frente de alguém que estivesse fazendo o uso da fala.

Esses acertos de detalhes tornam o ensaio conversado tão produtivo quanto o ensaio tocado/dançado. Notei que muitos ensaios eram destinados a conversas e isso era parte do processo de “afinar” o trabalho cênico. Por vezes, antes de uma apresentação, elas não conseguiam passar o espetáculo na íntegra (por se dedicarem aos acertos de detalhe de logísticas, etc) e isso me deixava um tanto aflita. Chegando o momento da apresentação, tudo fluía naturalmente e conforme o planejado. Isso também reforça o caráter de festa, pois, como relata Barroso (2013), os brincantes do reisado se reúnem uma vez antes do festejo para um ensaio, que é como uma festa apenas para seus familiares, porém mais relaxada, sem exigências de figurinos completos, por exemplo.

Ainda sobre o seu encontro de apreciação do vídeo do Brinquedo, comentaram sobre a roda de samba do início do espetáculo, após a chegada do cortejo: a roda da burrinha. Neste momento fica evidente a naturalidade de cada uma, ao defenderem seus pontos de vista. Uma das comadres comenta que não está achando bom este início por ficarem de costas para o público (logo após o cortejo se forma uma roda, para dar início à brincadeira). De imediato, outra comadre diz que assim ela é feita, e se fosse de outra forma iria descaracterizar aquela brincadeira, e reforça que “lá no Recife o povo já iria entrar na roda assim que ela se formasse, pois é cultural de lá” (Notas de campo, abril de 2018). Além de percebermos a diferença da interação do público com o material apresentado a partir do deslocamento de uma manifestação cultural do nordeste para o sul do país (pois quem é daqui do sul provavelmente não conhece e, portanto, não se reconhece naquilo que é brincado no nordeste), percebemos também que não é intenção do grupo tornar aquela dança espetacularizada para privilegiar a visão do público, mas insistir no original da manifestação e deixar o público se dar conta da possibilidade de entrada durante o espetáculo (apesar do convite para o público participar ser feito a cada início de apresentação ou edição do Gente Grande Também Brinca).

Reforçando a ideia de que no pensamento complexo somos ao mesmo tempo produtores e produto de uma cultura, essa postura visa incluir o público gaúcho nas

manifestações nordestinas e, assim, vivenciá-las e ser parte delas, pois o espetáculo vai se desenhando conforme a participação das pessoas. Assim como no reisado, “a participação da plateia não é só intensa como obrigatória. Toda a função se desenrola como um diálogo com a plateia.” (BARROSO, 2013, p. 139). Perguntei em entrevista a Amanda se o trabalho cênico tinha um público alvo definido, e ela disse que não, completando que o Brinquedo é um trabalho para a família toda, e o Entre Saias é mais voltado para o público adulto. Percebo então que seus trabalhos “são eficazes canais de comunicação humana a romper barreiras entre diferentes grupos, camadas e classes sociais” (LONDRES, 2001, p. 5), novamente nos aproximando dos contextos populares nas comunidades que originalmente brincam os folguedos que estão na cena do Toque.

Além do público não participar da roda da burrinha logo de início por não ser uma manifestação daqui, penso também ser influência da nossa relação com a cultura do sul, onde as danças são para ser vistas mais do que para serem compartilhadas com o público. Possivelmente se trata de uma herança histórica, além do trabalho (por sinal, muito bem feito no que se propõe) dos folcloristas do sul, que se dedicaram a pesquisar e relatar as manifestações como as conheceram nos pagos da terra. Por aqui no Sul, as danças, músicas e demais expressões artísticas acabaram se limitando aos CTG's e, nestes, cabe às invernadas aprender e executar as danças codificadas. Sobra pouco espaço para uma dança mais autônoma e imprevisível, com a possível exceção dos fandangos. Digo possível, pois, apesar das danças serem construídas durante o baile, ainda assim há uma forma de ser dançada. Mas é possível perceber neste formato – baile - um maior espaço ao imprevisível. Então, o público gaúcho ao se deparar com a proposta de apresentação das Comadres, leva um tempo para entender essa dinâmica por elas proposta, começando a entrar no espetáculo após três ou quatro brincos.

O modelo de tradições gaúchas aspira à recriação de um modo de vida campeiro baseado na figura do gaúcho – um tipo social livre e bravo, vestido com traje típico, lenço, chapéu e bombacha, associado a sua montaria e ao hábito do chimarrão. Essa imagem está calcada no modo de vida das estâncias da Campanha, a primeira região a ser colonizada no Rio Grande do Sul no século XVII, localizada no sudoeste do estado, na fronteira com a Argentina e o Uruguai. Apesar da crescente importância de outras áreas, como a região serrana de colonização alemã e italiana – foi o modelo campeiro que forneceu à população regional uma representação imaginária

homogeneizadora, capaz de diferenciá-la no contexto nacional. (LONDRES, 2001, p. 7)

Essa visão tão demarcada de gaúcho, de cultura gaúcha, é reflexo dos processos mencionados no início deste capítulo. Numa das últimas observações de ensaio, as comadres falavam sobre a inserção de uma manifestação gaúcha no repertório do grupo, pois, como algumas relataram, em muitas apresentações do grupo eram questionadas sobre a ausência da cultura do sul. Não sendo possível presenciar este processo de criação, perguntei a elas no último encontro de maio que participei como pretendiam realizar essa inserção.<sup>18</sup> A resposta veio rápido: “pensar como trazer esse elemento como brincadeira” e “fazer uma referência sem pretender reproduzir”. A partir dessas falas algumas possibilidades de concepção foram surgindo, como selecionar uma música do repertório tradicionalista e encená-la com bonecos (semelhante a cena do Jaraguá no Brinquedo), brincar a chula ou o pau de fita e trazer brincadeiras do contexto gaúcho (nesse momento o laço apareceu como brincadeira, vinda das memórias de infância de uma das gaúchas do grupo que cresceu no interior do estado). Elas me contam que suas criações cênicas são “fragmentos e inspirações dessas brincadeiras populares de diversos lugares”. E complementam a ideia:

Parte da gente é de fora, e a gente trabalha com culturas de outros lugares que não são as nossas sempre com esse viés de brincadeira. [...] A gente não tá fazendo um "cavalo marinho" [*pausa*] a gente experimenta isso como brincadeira... Acho que a cultura gaúcha vai vir nesse mesmo viés. E para honrar as gaúchas do grupo e o lugar onde a gente está." (Notas de campo, maio de 2018).

No primeiro encontro que falaram sobre isso, discutiram também qual seria o boneco com o qual iriam trabalhar. O mamulengo foi uma sugestão que apareceu, mas também se perguntaram se ficaria interessante essa mistura de linguagens e o que ela criaria de simbologia para cena. Outra possibilidade de fazer uma das danças que falasse sobre os bichos daqui, que é fio condutor do Brinquedo também foi lançada. Nóbrega nos dá um exemplo destes intercâmbios regionais a partir dos irmãos Aniceto<sup>19</sup>, que incorporaram a dança de facões em seu repertório após visita

---

<sup>18</sup> Foi feita uma pergunta para o grupo e as impressões acerca do processo foram colocadas em maneira coletiva.

<sup>19</sup> Os irmãos Aniceto são cearenses, compõem uma banda que atravessa gerações – completaram 200 anos de banda em 2015. Fonte Diário do Nordeste. Disponível em:

ao Rio Grande do Sul, e completa que os Aniceto “dão testemunho de que as brincadeiras circulam e transformam-se. É na mistura de ritmos, estilos, coreografias e passos que a tradição renova-se e permanece pulsante e viva.” (Danças populares brasileiras, 2014) A ideia da inserção da chula vem numa perspectiva de brincadeira, de desafio. Na mesma obra audiovisual citada, Nóbrega apresenta as danças gaúchas, com as filmagens realizadas em Viamão. Após uma apresentação de chula do grupo convidado, ele resolve também dançar. Seu sapateado é improvisado, sua motivação ali é a brincadeira. A corporeidade que se apresenta diverge muito das imagens anteriores, quando os gaúchos dançam a chula. Esse é um dos caminhos possíveis de inserção no repertório, colocando o foco da dança na brincadeira e improvisação de sapateio.

Essas possibilidades apresentadas até aqui se referiram apenas àquela visão apontada por Londres (2001), da cultura gaúcha ligada aos pampas. Porém, outra proposição surgiu na contramão dessas. Também comentaram em trazer um elemento da cultura gaúcha e citaram o chimarrão, lembrando o quanto de índio e negro há nesse símbolo. O debate foi se desenhando para outras possibilidades, de lembrar os povos que já habitavam o sul antes da presença dos brancos. O maçambique<sup>20</sup> foi então citado como uma possibilidade de iluminar a cultura negra presente no Rio Grande do Sul. Quaisquer das possibilidades são interessantes. Uma expressão da cultura gaúcha que habita os CTG's pode ser ressignificada, nos aproximando da cultura local a partir do lúdico e não do espetáculo. Igualmente é interessante a proposta do maçambique por evidenciar uma cultura negra, tão silenciada na formação identitária do sul. Neste trabalho só nos resta tencionar hipóteses de como será realizada essa tradução, cabendo a nós (se de interesse for) acompanhar as apresentações do Brinquedo para visualizar como foi concebida essa inserção.

Após o término de um dos ensaios de maio, comentava com algumas comadres sobre o permitir-se a brincadeira, de vivenciar a dança sem o medo de certo ou errado. Elas me colocaram que a maneira que fazem o espetáculo é justamente para ampliar as possibilidades de vivência das brincadeiras para aqueles que não têm contato com elas. Para tanto as estratégias adotadas de afastamento

---

<<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/regional/irmaos-aniceto-preparam-nova-fase-1.1203615>> acesso em 28/05/2018

<sup>20</sup> Festa realizada no litoral Rio Grande do Sul.

do original para propor espaço de vivência é para que aqueles que desejam participar saibam minimamente o que vai acontecer.

Esse debate foi voltado para o momento do cavalo marinho, onde a movimentação é mais desafiadora, em relação às demais manifestações presentes no espetáculo. A cena começa com uma breve explicação do contexto de onde é realizada a manifestação e que vão desenvolver a parte das danças presentes na mesma. Começa a brincadeira de siga o mestre a partir da movimentação, onde os passos são chamados de “pisadas”, como também explicam as Comadres. Um apito soa a cada troca de passo, e o mestre da brincadeira vai dando as indicações, variando entre pisadas mais fáceis e mais difíceis. Após essa introdução da movimentação, é formada a roda do “mergulhão”, onde os brincantes que estão no terreiro (espaço cênico) jogam entre si: uma pessoa entra na roda chamando a próxima que irá entrar e assim segue até a brincadeira esgotar. Cada um tem a liberdade de fazer a entrada como quiser – a partir de uma pisada ou outra movimentação de entrada e saída. Encerrando a cena, entram os arcos, colorindo a apresentação. Nesse momento, uma das Comadres comanda a brincadeira e outras duas ficam logo atrás, e duas filas se formam atrás delas entre Comadres e público.

**Figura 6** - A dança dos arcos.  
Espetáculo Brinquedo na 3ª Mostra de  
Dança Viamonense em maio/2018.



Fonte: Prefeitura de Viamão.

**Figura 7** - A dança dos arcos.  
Espetáculo Brinquedo na Virada  
Sustentável – POA/RS em abril/2018.



Foto: Henrique Ribeiro

As crianças podem brincar junto, mas acompanhadas, pois quem brinca com os arcos deve segurá-los, além de fazer a movimentação e seguir o andamento da fila. A dança não ganha velocidade, justamente para o público poder dançar junto, vivenciando esse momento. Difere-se da manifestação original nesse sentido: não a fazem tal qual, pois dessa forma teriam que fazer de maneira expositiva, e apenas as Comadres dançarem para formar as figuras e a dança ter maior velocidade.

Como a proposta cênica é incluir o público a partir da brincadeira, o fragmento da manifestação se difere para realizar este compartilhamento dos fazeres populares.

O motivo de apresentar-lhes o trabalho cênico do grupo Toque de Comadre é para pensarmos uma das inúmeras possibilidades de criação a partir das culturas populares. Divulgar este trabalho cênico é também discutir a possibilidade de uma criação não espetacularizada, onde música, dança e brincadeira conversam com aquilo que é feito originalmente nas comunidades. A espetacularidade está presente, é inegável, na criação cênica. O trabalho também é bastante inteiro nessa ideia de cultura brasileira numa perspectiva contemporânea “[...] com base nessa multiplicidade de articulações.” (ABIB, 2015, p.105), ao trazer culturas de diversos lugares do Brasil e brincar com isso.

Agora que já estamos familiarizados com o trabalho cênico e a sua proposta, seguimos para visualizar aquilo que extrapolou os objetivos da pesquisa. Tendo em vista que “o trabalho de campo permite a emergência de temas que nutrem a elaboração de perspectivas teóricas” (DANTAS, 2008, p. 3), questões importantes surgiram durante o período que acompanhei as Comadres nos seus fazeres, e antes de nos despedirmos, apresento-lhes um capítulo dedicado às emergências do campo.

## **4. DO QUE EMERGIU NAS OBSERVAÇÕES**

Como esbocei na introdução, fui para o campo com algumas suposições sobre o trabalho artístico. Mantive inicialmente um olhar desfocado naquele espaço novo, sem me prender apenas ao que fui buscar. Meus objetivos ainda não estavam tão amarrados, pois eu queria entrar no campo para então fazer as definições com maior clareza e absorvendo o que o grupo iria trazer para além do que minha pesquisa foi buscar.

O fundamental é estar aberto às surpresas, ao imprevisível e ao imponderável que emergem do trabalho de campo [...] Dar espaço para a emergência do novo é o que justifica a realização de pesquisas empíricas e o que as torna tão fascinantes e tão necessárias ao contexto [...] (DUARTE, 2004, p. 223)

As emergências do campo receberam um capítulo especial, e logo abaixo contarei os porquês.

### **4.1 A mulher e a criança nas culturas populares e seus protagonismos no grupo Toque de Comadre**

Um grupo composto por mulheres, mães. Seus filhos inseridos em parte do processo artístico. Isso eu já sabia desde o primeiro contato que tive com o grupo, em abril de 2016. Mas a discussão feminista tinha me escapado. O fato de um coletivo ser formado apenas por mulheres não quer dizer ter o feminismo como objetivo... Às vezes forçamos a barra nesse sentido. Agora, chegado ao final do trabalho de campo (e já perto das considerações finais também), percebo essa questão como tendo muita relevância para as mulheres que compõem esse coletivo e, evidentemente, isso se insere na cena – cada espetáculo e processo na sua medida. Não é o caso de falarem de feminismo no espetáculo. Não é isso. É perceber essa transversalidade no grupo. Insisto novamente em conversar com Morin sobre o pensamento complexo que compreende o sujeito e o mundo como complementares e, portanto, penso que o contexto social das Comadres faz parte da cena.

Junte a causa e o efeito, e o efeito voltar-se-á sobre a causa, por retroação, e o produto será também produtor. Você vai distinguir essas noções e juntá-las ao mesmo tempo. Você vai juntar o Uno e o Múltiplo, você vai uni-los, mas o Uno não se dissolverá no Múltiplo e o Múltiplo fará ainda assim parte do Uno. O princípio da complexidade, de todo modo, se fundará sobre a predominância da conjunção complexa. (MORIN, 2015, p. 77)

Pensar no grupo Toque de Comadre operando neste paradigma é perceber que sua cena abarca questões para além da execução de passos de dança. É entender a maternidade como um elemento forte e a presença das crianças também. “Não se deve acreditar que a questão da complexidade só se coloque hoje em função dos novos progressos científicos. Deve-se buscar a complexidade lá onde ela aparece em geral ausente, como, por exemplo, na vida cotidiana.” (Ibidem p. 57)

Como, então, traduzir danças de culturas populares onde muitos personagens são masculinos para uma cena composta por mulheres e crianças? A resposta vem muito naturalmente. Vem tão naturalmente que quase não parece uma resposta, por que, ao olhar a cena, parece não ter cabimento uma pergunta dessas.

Volto a lembrar de meu entendimento de culturas populares como um conceito mais arejado na contemporaneidade, e a possibilidade de (re)criações presente dentro deste termo, onde apontamos para os fazedores dessas culturas, e olhamos para os trabalhos cênicos desenvolvidos identificando as concepções de cada grupo.

Temos de ter clareza sobre o caráter complexo da cultura popular, e as mediações que ocorrem entre essa e o poder hegemônico: as oposições, acomodações, negociações e estratégias de resistências colocadas em prática, na elaboração e mesmo no processo de invenção dessas tradições populares, [...] A "tradição criada" confere a ilusão da perenidade, no entanto, nem tudo que ela abarca é realmente passado; várias de suas manifestações são recentes, porém têm a capacidade de reabilitar o nexos entre o presente e o pretérito reconstruído. (ABIB, 2015, p.111)

O feminismo presente no Entre Saias se encontra mais explícito nas letras escolhidas, emergentes de contextos populares ou não, recriadas a partir dos instrumentos musicais e fazeres das Comadres. Não tive a oportunidade de assistir uma apresentação voltada para o público adulto, que vem formando este espetáculo em construção, mas assisti ao ensaio onde discutiram o seu repertório e esse foi um

momento de extrema relevância para o entendimento do contexto dessas mulheres. Este ensaio em particular, no final de março, foi de muito debate sobre o repertório. A ocasião da apresentação era uma festividade. Parte do grupo argumentou não estar à vontade em ofertar músicas de denúncia à violência à mulher pelo motivo da apresentação: um casamento. O homicídio de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, tinha acontecido muito recentemente e ainda sensibilizava as mulheres do coletivo e a noiva cujo casamento seria celebrado. Outras Comadres argumentavam sua necessidade de incluir a música como uma homenagem e identidade de grupo. A questão, extremamente profunda e possível divisora de águas no grupo, ficou para ser retomada mais adiante, deixando a interrogação pairando no ar até o momento de resgatá-la novamente. Friso novamente que estes ensaios mais falados do que tocados/dançados colaboram para elas pensarem o significado de seus trabalhos e de que forma querem ser lembradas ao serem convidadas para realizar alguma apresentação.

Já no espetáculo Brinquedo o feminismo é mais sutil. Penso que o simples fato de um grupo de mulheres formarem um coletivo que toca, dança e brinca já é, por muitos, considerado transgressor. Então, quando vemos as comadres em posições geralmente ocupadas por homens na perspectiva de tradição das culturas populares (e do folclore) já mostra um posicionamento e uma disposição ao debate – qual o lugar da mulher?

**Figura 8** - As Comadres. Da esquerda para direita: Amanda, Carol Senna, Rafa, Bianca, Laura, Vanessa, Fernanda, Carolzinha e Livia.



Foto: Karin Kalicheski

As transformações nesta questão de gênero não aparecem apenas nos grupos cênicos, mas nos contextos populares, como apontam Barroso (2013), Nóbrega e Almeida (2004) em pesquisas realizadas nas comunidades onde

acontecem geralmente os folguedos populares. O primeiro autor aponta para essas mudanças no reisado, onde comunidades passam a ter mulheres como mestras e cita até um reisado especialmente criado para as meninas de uma comunidade, pela demanda colocada por essas crianças – a vontade de brincar essa cultura. No documentário audiovisual *Danças Populares Brasileiras* (2004), aparecem manifestações de diversas regiões do Brasil. Rosane Almeida questiona os brincantes naqueles lugares onde não vê a participação das mulheres. As respostas geralmente vinham enroladas “é por que elas não querem brincar”, mas todos se mostrando abertos às participações femininas. Já não é o caso de alguns reisados, voltando ao estudo de Barroso, onde aponta comunidades que não admitem mulheres fazendo os personagens pensados para os homens encenarem (nem mesmo os personagens femininos).

Assumir lugares que originalmente são destinados aos homens é uma postura feminista. A presença do compadre Tomás no “Brinquedo” evidencia que esse *terreiro fechado* por mulheres, citado no capítulo dois, se formou a partir das condições do grupo frequentador das aulas de percussão. Em nenhum momento houve exclusão de homens nos processos, mas a sua não presença foi entendida pelas Comadres, onde enxergaram um potencial e acolheram isso. A participação de Tomás vem para somar, é mais um compadre para brincar junto.<sup>21</sup>

**Figura 9** - O cortejo. Da esquerda para direita: Comadres Fernanda, Rafaela (com a filha ao lado, Livia e Compadre Tomás.



Foto de Henrique Ribeiro

**Figura 10** - A banda. Da esquerda para direita: Comadres Vanessa, Carol Senna, Compadre Tomás, Amanda e Livia.



Foto de Henrique Ribeiro

<sup>21</sup> A questão das mulheres nas culturas populares não é aprofundada neste trabalho. Já que estamos falando de criações cênicas, o espetáculo *A mais bela história de Adeodata*, do Instituto Brincante, reúne arquétipos femininos das culturas populares. A indicação de leitura é de Amanda.

Retomando o pensamento de Bauermann (2016) onde propõe o lugar da festa como um ambiente propício para aprendizagem, a vivência das crianças nas culturas populares com suas mães é também este lugar, um aprender a partir de práticas.

As culturas da infância não são apenas produzidas entre as crianças e seus pais, mas também nas suas interações com os adultos. Por não serem seres passivos, as crianças reproduzem a cultura dos adultos através de uma interpretação que lhes é própria. (DELGADO, MÜLLER, 2005, p. 7)

Aqui é importante frisar a forma de participação das crianças na pesquisa. Elas não foram entrevistadas em nenhum momento e as observações eram voltadas para o trabalho das Comadres, e não para a participação das crianças em especial. Mas, assim como o tema exposto acima, as crianças são parte do contexto, e aparecem aqui como produtoras de culturas assim como as Comadres. Sua presença, então, é marcante, mas não foi intenção deste trabalho dissertar sobre a participação delas. Isso renderia assunto para um trabalho inteiro, e aqui está colocado sucintamente, pois, tamanha sua importância no contexto do trabalho cênico, não posso ignorar ou deixar de falar (ainda que brevemente).

A participação das crianças tem fluxo livre. Como não acompanhei toda a criação do Brinquedo, espetáculo onde as crianças participam efetivamente, não sei como ocorreram os processos de aprendizagem delas. Mas, nos primeiros ensaios que acompanhei em março, as Comadres ainda tentavam entender nos seus corpos a movimentação presente no cavalo marinho. Busco lembrar esse momento e a participação das crianças através das notas de campo:

Três comadres tocaram (violino, zabumba e ganzá) e as demais dançaram. Experimentaram diversos passos (pisadas, como são chamados no Cavalo Marinho). Primeiro com Amanda na frente, e as outras atrás copiando e depois experimentaram em roda. Era a brincadeira de siga o mestre e do mergulhão, presentes no espetáculo. Nos passos mais difíceis havia paradas para explicações. As crianças tinham um fluxo natural de entradas e saídas no meio do “treino” dos passos. Ora participavam do siga o mestre, ora do mergulhão. Também brincavam muito com aquilo, entrando e saindo o tempo todo daquele momento de vivência. (Notas de campo, março de 2018)

A criança nutre a comunidade e o folguedo, se você sabe usar as culturas populares a favor delas (Terreiros do Brincar, 2017). A liberdade de participação das crianças nos ensaios e espetáculos estimula uma aprender natural, pois os passos e brincadeiras não lhes são impostos. Esse contexto é levado para cena, evidenciando, novamente, a vida cotidiana em comunidade na performance cênica.

O Brinquedo é sobre a participação das crianças na medida em que os espetáculos “vêm sendo criados a partir da necessidade das crianças.” Em entrevista, Amanda me conta sobre as demandas geradas pelas crianças no grupo e completa “a gente tem olhado a cultura popular, o que ela nos oferece [...] e vai amadurecendo a partir do que as crianças vão pedindo também. Isso vai nos dando inspiração.” É uma troca, um fluxo. Isso foi tema de um dos debates num dos ensaios, a constante atualização do repertório do Brinquedo a partir das vontades das crianças, além da necessidade de renovação que as Comadres sentem também.

## **4.2 A brincadeira**

Uma das problemáticas do documentário Tarja Branca (2014) é a falta de tempo e espaço para brincar. A cena das Comadres é construída a partir dessa perspectiva. Seu trabalho é muito potente, pois ele amolece nossas estruturas corporais (ainda mais quando brincamos com o cacuriá que deixas as "juntas moles", repertório do Brinquedo) e aproxima as relações sociais. Nas oportunidades que pude assistir ao espetáculo, gostava de perceber a participação do público. E aí aparecia de tudo: aqueles que sem rodeios aceitavam o convite para brincar, os que estavam cheios de vontade de brincar junto, mas não entravam no jogo, os que se balançavam no seu lugar seguro de público que apenas assiste... E aparecia uma junção de idades, tipos, todos imersos naquele momento fora do tempo que só a brincadeira é capaz de proporcionar. Relacionando a cena como recortes de festejos, e entendendo o lugar da festa como um ambiente de aprendizagem, ao vermos essa pluralidade no público nos deparamos com a ideia de que “o processo de aprendizagem do conhecimento nunca está acabado, e pode enriquecer-se com qualquer experiência”. (DELORS, 2003, p. 92). O jogo “trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”

(HUIZINGA, 1993, p. 11), opera numa perspectiva de tempo diferente da usual, onde também é possível aprender. Não é por acaso que os folguedos e manifestações populares são chamados de brincos, brincadeiras ou até de brinquedos. As culturas populares são os saberes empíricos da comunidade e, entendendo o jogo e a brincadeira (na perspectiva da psicologia) como um momento de aprendizagem, as culturas populares são ricas em saberes, sendo possível aprender no seu fazer. “É preciso reconhecer fenômenos, como liberdade ou criatividade, inexplicáveis fora do quadro complexo que é o único a permitir sua presença.” (MORIN, 2015, p. 36). Novamente, neste parágrafo estão reunidas ideias brevemente explanadas, possíveis disparadoras de uma pesquisa que trate apenas desse tema, inserido aqui pela relevância nos processos cênicos do grupo.

Definições sobre brincante, brinquedo e outros termos divergem no campo das culturas populares e da psicologia, mas aqui trago a reflexão de uma entusiasta do brincar, buscando então a aproximação dos campos e propondo fluidez nos conceitos para nos deliciarmos com essa reflexão sobre os adultos que brincam e se deixam envolver por esse universo:

Fazer viver o brincar, quando nos tornamos “gente grande”, é uma forma de perpetuá-lo. Adultos que assim vivem – para brincar e fazer brincar – podem estimular a criação de um outro senso de realidade por meio do qual a participação social marcada por novo imaginário, novos princípios e valores seja possível, através da solidariedade, ousadia e autonomia experimentadas nas atividades lúdicas. (FORTUNA, 2004, p. 58)

### **4.3 A Festa**

A festa é um momento que vai reunir nas comunidades em um só tempo pessoas de variadas idades, comidas, músicas, danças e brincadeiras, entre tantos outros fazeres. E é aqui que finalizarei o capítulo, buscando incorporar todos os elementos tratados nesta pesquisa, tendo em vista a proposta de aproximar o trabalho cênico do Toque de Comadre com as festas, traçando recortes de festejos e manifestações unidos pelo brincar.

No capítulo dois, onde descrevo as comadres, apresento seu histórico, transversalidades, metodologias e trabalhos cênicos, um momento importante de

conhecimento do objeto, a entrada no terreiro. Neste capítulo compreendemos seus processos de aprendizagem (ou, parte deles) e as suas transversalidades: o grupo formado por mulheres e seus filhos e/ou suas filhas, a comunidade em que vivem e a brincadeira como modos de fazer e de viver. A ideia de festa como cena fica mais próxima, pois esses elementos transversais estão presentes nos espetáculos e outras apresentações cênicas.

As conceituações presentes no capítulo três nos auxiliam a entender as culturas populares após um breve histórico na formação identitária do Brasil. Nesse bloco de pensamentos são expostas as questões da cena e suas aproximações e distanciamentos da festa. Ressalto os aspectos dos elementos que constituem os espetáculos (a dança, a brincadeira, a música, o imprevisível...) e comparo o espaço cênico com o terreiro, espaço de intimidade de uma comunidade. A participação do público é elemento determinante dos espetáculos e apresentações, pois a cena é construída junto com ele. A todo o momento o convite à brincadeira é feito, a vivência das manifestações é a intenção das Comadres. Os paradigmas são parte da construção da escrita, pois aparecem em vários momentos, ainda que não citados diretamente. A tradução das manifestações, em especial, recebe descrições para melhor visualizarmos o objetivo central do trabalho, que é a forma como elas são feitas, pensadas e produzidas em espetáculos cênicos.

Mais do que apresentar ou do que representar, o termo brincar parece melhor adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma da brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz-de-conta, improvisando livremente. (BARROSO, 2013, p. 369)

Essa citação define bem aquilo que encontramos nos espetáculos das Comadres e com esse pensamento encerro mais um capítulo e nos encaminho para as considerações finais.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma cena brincante me parece mais condizente com os contextos populares. Esse foi o ponto de partida que me guiou para fazer escolhas, traçar caminhos, abraçar os desvios e ter a certeza de que não cheguei a um lugar, mas percorri um longo caminho que me colocou mais pontos de interrogação. Algumas perguntas foram respondidas, outras apenas expostas e muitas mais surgiram no decorrer das observações e nas pesquisas teóricas. E isso me motiva para seguir esse caminho, responder mais algumas inquietações e arranjar outras tantas, tendo certeza que a jornada é mais importante do que a chegada em uma resposta final.

Compor este trabalho foi, sem dúvidas, entrar num campo de incertezas e aprender a lidar com isso. Muitos pesquisadores de primeira viagem devem se sentir assim. Abraçar o inesperado e dançar com ele (descobrir a cada quarta-feira onde seria realizado o ensaio, acompanhar processos e conversas, inserir referenciais teóricos ao longo das observações...), foi fundamental para chegar ao final deste trabalho.

Algumas de minhas especulações iniciais sobre o trabalho cênico das Comadres se comprovaram e outras se desmancharam ao passo das observações. Os três meses que estive acompanhando o grupo foram intensos. Ensaios, apresentações, projetos, oficinas... Vi uma pluralidade de fazeres, tantos que apenas uma parte deles foi abarcada neste trabalho. O certo era que seu contexto cotidiano estava presente o tempo todo durante seus encontros ou apresentações, trazendo as questões paradigmáticas que compuseram o trabalho (no macro a partir do campo da ciência e também os paradigmas de tradução, conceitos acerca das culturas populares e a vivência em comunidade disparadora dos trabalhos artísticos).

A escolha de iluminar o trabalho cênico das Comadres nesta pesquisa foi pela proposta do mesmo, uma via de criação não espetacularizada das culturas populares. O fato delas residirem no mesmo município que eu não foi determinante na escolha. Porém, poder acompanhar um trabalho local e descobrir toda sua potência foi também muito interessante, por saber que a cena da cidade está concebendo produções críticas e reflexivas.

Brincar culturas populares junto aos Brincantes do Paralelo 30º era outra aproximação. Ser acolhida num novo ambiente proporcionou outros olhares e

ressignificações sobre o meu próprio trabalho brincante, além conhecer melhor manifestações que não havia tido muito contato – como o cavalo marinho.

Ficou a vontade de realizar um estudo etnográfico que abarcasse questões expostas aqui sucintamente, aprofundar formas de aprendizagem, participar de um processo mais extenso de criação, acompanhar as demandas das crianças e brincar com todos esses fazeres. O capítulo quatro, que tratou das emergências do campo, foi escrito nesse sentido: as transversalidades presentes no Toque de Comadre, cada uma delas possível de aprofundar e gerar estudos que certamente me interessam.

Enfim, a experiência dessa pesquisa me permitiu voltar o olhar para as culturas populares exatamente na questão que um dia me afastou delas: a criação cênica. Quando criança, participei de um conjunto de danças folclóricas, o qual adorava fazer parte, pois foi onde comecei a dançar. Porém, ao passar do tempo, percebi ter me tornado uma reprodutora de coreografias e pouco sabia sobre o que estava dançando. Saí do grupo, experimentei outros gêneros de dança, e somente quando entrei no curso de licenciatura em dança da UFRGS me aproximei novamente dessas danças, agora conhecendo elas como “populares”. Entendi seus contextos, vivenciei práticas, entrei para um grupo com uma perspectiva diferente da qual participei quando criança. Essa pesquisa foi importante para eu afinar o olhar neste aspecto, buscar alternativas de criação e o trabalho cênico do grupo Toque de Comadre foi essencial para expor possibilidades de processos não espetacularizados. A participação das crianças e do público, além da brincadeira como proposta de cena, geram esse aspecto de festa, e nos aproxima das culturas pela possibilidade de participação da cena. A cena borrada, colocando o público também como brincante dos fazeres, nos aproxima das culturas populares e, assim, podemos nos reconhecer nelas ao dançar, cantar e brincar junto.

## REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura Popular e Contemporaneidade. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 11, n. 2, p.102-122, jul./dez. 2015.
- ALMEIDA, Rosane et al. **Instituto Brincante**. Disponível em: <<http://www.institutobrincante.org.br>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- AMORIM, Lara. TRADIÇÕES RESSIGNIFICADAS: Modernidade e cultura popular em Brasília. **Áltera: Revista de Antropologia**, João Pessoa, v. 2, n. 3, p.190-211, jul./dez. 2016.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. (Coleção primeiros passos).
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas**. Armazém da cultura, Fortaleza, 2013.
- BAUERMANN, Laura. **A dança do brincante: um estudo sobre a aprendizagem em espaços de festa popular**. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2016.
- BAUERMANN, Laura; UMANN, Jair. Estudo do gesto em danças de culturas populares sob uma perspectiva sistêmica. **Cena**, Porto Alegre, n. 22, p.197-207, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.22456/2236-3254.72455>>. Acesso em 07 jan. 2018.
- BENEDETTI, Ivone C.. Da (in)traduzibilidade: a propósito de Paul Ricoeur. **Tradterm**, São Paulo, v. 12, p.33-54, 2006.
- BOEIRA, Sérgio Luís; KOSLOWSKI, Adilson Alciomar. PARADIGMA E DISCIPLINA NAS PERSPECTIVAS DE KUHN E MORIN. **Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis**, Florianópolis, v. 6, n. 1, p.90-115, jan./jul. 2009.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-graduandos em Sociologia Política da Ufsc**, Florianópolis, v. 2, p.68-80, jan./jul. 2005.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 11. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. (Coleção primeiros passos).
- BRITO, Lúcia Helena de; SILVA, Francisco Antonio da. O legado da cultura popular como folclore e a ideia de nação. In: I JOINGG – jornada internacional de estudos e pesquisas em Antonio Gramsci e VII JOREGG – jornada regional de estudos e pesquisas em Antonio Gramsci, 1. 7. 2016, Fortaleza. **Anais da jornada**

**internacional de estudos e pesquisas e jornada regional de estudos e pesquisas em Antonio Gramsci.** Fortaleza, 2016. p. 1 - 15. Disponível em: <<http://www.ggramsci.faced.ufc.br/trabalhos>> Acesso em: 10 jun. 2018

COSTA, Luís Adriano Mendes. Movimento armorial: do erudito ao popular. In: **Antonio Carlos Nóbrega em acordos e textos armoriais.** Campina Grande: Edupeb, 2011. Cap. 1. p. 31-64. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/h4dh8/pdf/costa-9788578791865.pdf>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

CORREIA, Iara Toscano. Entre o folclore e a cultura popular: interfaces institucionais das folias de reis no município de Januária-MG. In: congresso internacional de história, 4., 2014, Jataí. **Anais do IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder.** Jataí, 2014. p. 1 - 20. Disponível em: <<http://www.congressohistoriajatai.org/2014/anais2014.html>> Acesso em: 10 jun. 2018

CRISPIM, Roberto. **Irmãos Aniceto preparam nova fase.** 2015. Diário do Nordeste. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/regional/irmaos-aniceto-preparam-nova-fase-1.1203615>>. Acesso em: 28 maio 2018.

DANÇAS Populares Brasileiras. Direção de Belisário Franca. Intérpretes: Antonio Nóbrega, Rosane Almeida e População Regional. São Paulo, 2004, 2 DVD (360 min.), son., color.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p.168-183, dez. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573102272016168>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

\_\_\_\_\_, Mônica Fagundes. Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. In: Congresso ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais do V Congresso ABRACE: Criação e reflexão crítica.** Belo Horizonte, 2008. p. 1 - 4.

DELGADO, Ana Cristina Coll; MÜLLER, Fernanda. Abordagens etnográficas nas pesquisas com crianças e suas culturas. In: reunião anual da ANPED - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 28., 2005, Caxambu. **Reuniões Científicas da ANPED.** Caxambu, 2005. p. 1 - 17. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/biblioteca/item/abordagens-etnograficas-nas-pesquisas-com-criancas-e-suas-culturas>> Acesso em 15 mai. 2018

DELORS, Jacques. Os quatro pilares da Educação. In.: **Educação: um tesouro a descobrir.** 2. ed. Brasília, Df: Mec/unesco, 2003. Cap. 4. p. 89-102.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar**, Curitiba, v. 24, p. 213-255, 2004.

FONTE FILHO, Carlos da et al. **Espetáculos populares de Pernambuco**. 2. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1998. 210 p. Governo do estado de pernambuco.

FORTUNA, Tânia Ramos. Por uma pedagogia do brincar. **Presença Pedagógica**. Belo Horizonte, ano 19, n.109, p.30-36, jan./fev. 2013.

\_\_\_\_\_, Tânia Ramos. Vida e morte do brincar. In: ÁVILA, I. S. (org) **Escola e sala de aula: mitos e ritos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 47-59.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: **A identidade cultural na pós modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&a Editora, 2006. Cap. 3. p. 47-65. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LONDRES, Cecília (org.). Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 147, p.1-11, 2001. Disponível em <<http://www.tempobrasileiro.com.br/revista.htm>> Acesso em 10 jun. 2018

\_\_\_\_\_. Manual de Normalização de Trabalhos Acadêmicos da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança. – Porto Alegre, UFRGS, 2015. 48 f.

MELO, Sara. Texturas, ou sobre os efeitos sociais das artes. **Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Porto, v. 30, p.11-33, 2015.

MONTEIRO, Marianna. Os lugares da cultura popular. In: **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011. Cap. 1. p. 23-57.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. Tradução de Eliane Lisboa.

OLIVEIRA, Alysson André Régis de; RODRIGUES, Cláudia Medianeira Cruz; LEITE FILHO, Carlos Alberto Pereira. O Processo de Construção dos Grupos Focais na Pesquisa Qualitativa e suas Exigências Metodológicas. In: ENCONTRO ANPAD, 31., 2017, Rio de Janeiro. **Anais do XXXI Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração**, 2007. p. 1 – 15 Disponível em: <<http://www.anpad.org.br>> Acesso em 5 jun. 2018

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAULA, Adna Cândido de. Paul Ricoeur e o paradigma da tradução. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, Brasília - DF, v. 16, n. 23, p.101-109, 2007.

ROSENBERG, Jennifer. **What Is the Charleston Dance?** A Popular Dance of the 1920s. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/the-charleston-dance-1779257>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

TARJA Branca. Direção: Cacau Rhoden. Produção: Estela Renner, Luana Lobo e Marcos Nisti. São Paulo: Maria Farinha Fimes, 2014. 1 DVD (80 min), son., color.

TERREIROS do Brincar. Direção de David Reeks e Renata Meirelles. Produção de Estela Renner, Marcos Nisti e Luana Lobo. Realização de Alana e Território do Brincar. Roteiro: Renata Meirelles e Soraia Chung Saura. [s.i]: Maria Farinha Filmes, 2017. 1 DVD (52 min.), son., color.

TREVISAN, Rosana et al. **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

YIN, Robert K.. **Estudo de caso: Planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZEN, Ana Maria Dalla. Imaginário e ciência: novas perspectivas do conhecimento na contemporaneidade. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 17-26, jul./dez. 2011.

## APÊNDICE – TCLE

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

O objetivo principal da pesquisa *CAMINHOS PARA CRIAÇÃO EM CULTURAS POPULARES: O toque das Comadres* é a investigação de modelos e paradigmas dos e nos processos de criação e tradução de culturas populares para montagem cênica. A finalidade deste estudo é contribuir para a visibilidade de criações acerca das manifestações populares, tendo o material artístico do grupo Toque de Comadre como exemplo, o qual tem enfoque na possibilidade da brincadeira como cena e recortes de festejos populares reunidos em espetáculo como uma opção estética, mantendo a espetacularidade do popular sem espetacularizá-lo. Para tanto, a metodologia adotada no trabalho é a de observação de ensaios, reuniões e apresentações do grupo, além de conversas informais e entrevistas com algumas das integrantes. Também serão utilizados os seguintes procedimentos de pesquisa: consulta a fotos, registros em vídeo e, caso houver, diários e/ou cadernos utilizados nos ensaios, relacionados à criação dos espetáculos.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que são referentes à interpretação da pesquisadora sobre o trabalho cênico desenvolvido pelo grupo ou das observações realizadas. Mas, para diminuir a chance desses riscos acontecerem, serão realizadas entrevistas e apresentação parcial do trabalho antes da entrega do mesmo. A pesquisa visa promover o debate de criações cênicas a partir de culturas populares, evidenciando formas não espetacularizadas, a partir da divulgação do trabalho do grupo Toque de Comadre.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecida sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. Esclarecemos que sua participação e a do menor pelo qual é responsável são voluntárias. A pesquisadora não fará perguntas ou terá como objetivo de observação a participação dos menores. Eu, Juliana Johann, como pesquisadora responsável, me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento da coleta de dados ou posteriormente pelo telefone (xx)xxxxx-xxxx. Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, e a outra será fornecida a você.

Eu, \_\_\_\_\_, sujeito livre e esclarecida, portadora do documento de Identidade \_\_\_\_\_, responsável por \_\_\_\_\_, fui informada dos objetivos do estudo “*CAMINHOS PARA CRIAÇÃO EM CULTURAS POPULARES: O toque das Comadres*”, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se assim o desejar. Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

- Autorizo a divulgação de meu nome e do(s) menor(es) que sou responsável.
- Não autorizo a divulgação de meu nome e do(s) menor(es) que sou responsável.
- Autorizo meu uso de imagem e o do(s) menor(es) que sou responsável.
- Não autorizo meu uso de imagem e o do(s) menor(es) que sou responsável.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

\_\_\_\_\_  
Assinatura da participante

\_\_\_\_\_  
Juliana Johann  
Pesquisadora responsável

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha  
Orientador

Dados da pesquisadora responsável: Juliana Johann – graduanda em licenciatura em dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [julianajohann.artista@gmail.com](mailto:julianajohann.artista@gmail.com)

Dados do orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha (UFRGS) – Dr. Em Antropologia (USP); Dr. Em História (PUCRS); docente e pesquisador no curso de licenciatura em Dança (UFRGS), preside o NDE – NÚCLEO DOCENTE ESTRUTURANTE do curso de Dança e é membro do CEP – COMITÊ DE ÉTICA DA PESQUISA / UFRGS. E-MAIL: [pizarronoronha@gmail.com](mailto:pizarronoronha@gmail.com)