



Ensaio sobre um

PARALELO LELO 30

Grupo de Brincantes
do Paralelo 30

NUPE | Núcleo de Produção Editorial da Gráfica da UFRGS

Acompanhamento Editorial

Michele Bandeira

Projeto Gráfico

Antonio Silveira

Editoração

Antonio Silveira

Revisão

Ana Santos

Camila Meurer Jandrey

Capa

Antonio Silveira

Edição de Imagens

Antonio Silveira

Ilustração

Lisiane Fanguero

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

E59 Ensaio sobre um paralelo 30 / Laura Bauermann (organizadora) – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.
120 p.: il.

ISBN: 978-85-9489-130-3

1. Grupo Brincantes Paralelo 30. 2. Danças populares. 3. Brincante.
4. Processo de criação em dança. I. Bauermann, Laura, org. II. Título.

CDU: 793.31(81)

Laura Bauermann (Organizadora)
1ª Edição

Porto Alegre/RS

Ensaio sobre um

PARA-

LELO

30





***“Foi conexão coletiva ativa e vibrante
uma sucessão de atentos instantes
de corpos dançantes, de trocas constantes”***





*“Foi estreitar de laços, foi dividir o que se queria negar,
foi começar a aceitar,
foi descanso e foi ação,
foi calça de balão.”*

***“Crianças aprendendo a dar e receber abraço
e a gingar a capoeira.
Foi arte aceitação,
brincadeira.”¹***

Ettore Sanfelice

1 Trechos de poema do brincante Ettore sobre experiência em viagem com o Grupo de Brincantes do Paralelo 30 a festivais folclóricos nos países Alemanha, Holanda e Bélgica em 2014.





Sumário

- 14 **Prefácio**
 JAIR FELIPE BONATTO UMANN
- 15 **Apresentação**
 LAURA BAUERMANN
- 19 **Escrita paralela: histórico**
 GABRIELA DE OLIVEIRA MACHADO
 ANA PAULA SCHUMANN TEDESCO
- 51 **Acerca do que fazemos: a cultura popular na cena**
 JULIANA JOHANN
 ALESSANDRA SANTOS DE SOUZA
- 69 **Movimentos e histórias do Cangaço: inspirações
para criação artística sob uma perspectiva transdisciplinar**
 LAURA BAUERMANN
 JAIR FELIPE BONATTO UMANN
- 87 **O carnaval como festa popular no Brasil: elementos e
inspirações para a construção de um bloco de brincantes**
 ALINE MENDES RODRIGUES
 MAURÍCIO DA SILVA CÉSAR
- 105 **Uma sacola de talismãs construída no *ethos* brincante**
 IGOR FANGUEIRO DA SILVA
 PRISCILA SIEBENEICHLER

Prefácio

Este livro não pretende ensinar nada. Mais ou menos assim inicia a apresentação na contracapa do livro *Aulas de Museu*, organizado pela professora Ana Maria Dalla Zen, docente da UFRGS com atuação intensa em extensão universitária. A obra citada trata de relatos de experiência que emergiram no contexto de dois programas de extensão universitária da UFRGS, ligados ao curso de Museologia.

Assim, parafraseando essa querida colega, também julgo interessante informar que este livro não pretende ensinar nada, mas compartilhar, chamar para a roda diversos agentes que circularam no projeto de extensão da UFRGS Grupo de Brincantes do Paralelo 30, vinculado ao curso de Licenciatura em Dança, para que juntos possamos seguir nossa ação brincante – desta vez pelas palavras escritas e lidas.

Este livro foi preparado para quem gosta de sentar na grama, em um toco de árvore, ao redor de uma fogueira, e trilhar com os olhos um pouco do que a vivência no Grupo de Brincantes do Paralelo 30 inspirou a cada pessoa que o escreveu.

Assim, prepare um mate e venha para a roda sentar conosco ao pé do fogo de chão.

Jair Felipe Bonatto Umann

Coordenador do Projeto de Extensão Grupo de Brincantes do
Paralelo 30

Dezembro, 2017.



Apresentação

Troços, tarecos e burundangas... burundangas, meneios e saracoteios... saracoteios, saias, e lenços... lenços, lençóis e chapéus... cabeças, quadris e pés... pés, caminhantes e estudantes... estudantes, professores e dançantes... dançantes, cantantes e tocadores... tocadores, contadores de histórias e inventores... inventores, criadores e brincantes... e assim por diante.²

Atravessados por um universo de tarecos, coisas, símbolos, fazeres e culturas, nós, integrantes do Grupo de Brincantes do Paralelo 30, nos propusemos a ensaiar alguns escritos a fim de experimentar mais essa forma de expressão que se revela tanto como uma ferramenta de aproximação com a arte e com as culturas populares quanto como uma oportunidade para compartilhar os fazeres do coletivo. Desde 2010 somos parte da comunidade acadêmica da UFRGS e ainda não tínhamos publicado nem uma obra escrita em grupo, uma forma de produção de conhecimento tão comum no ambiente universitário (com algumas exceções de publicações individuais de integrantes do grupo inspirados pelos nossos fazeres artísticos).

Assim, este livro configura-se como nossa primeira experiência em tecer reflexões escritas acerca dos estudos, criações e performances que o coletivo vem construindo no campo das artes da cena, da cultura e da educação. O processo de elaboração dos textos ocorreu ao longo do ano de 2017, segundo o interesse de estudo dos próprios brincantes. Em alguns encontros coletivos, lançamos temas de pesquisa que atravessavam a história do grupo, e os ensaios começaram a partir desse ponto. Aos poucos os primeiros parágrafos e as primeiras ideias foram se estruturando e as duplas de autores e autoras começaram a surgir. Do esforço de desenvolver e refletir sobre essas ideias, emergiram os cinco textos apresentados a seguir, cada um à sua maneira:

² Epígrafe escrita pela brincante Laura Bauermann com base num jogo de palavras presente no livro *Flor de Romances Trágicos*, de Luís da Câmara Cascudo.

As brincantes Gabriela e Ana abrem os textos com “Escrita paralela”, no qual apontam um breve e consistente histórico do grupo. O escrito está composto tanto por uma narrativa sobre o passado como por falas de integrantes atuais do coletivo. As escolhas das autoras em termos de organização das falas, narrativas e acontecimentos fazem o texto expressar a imagem deste coletivo de brincantes.

No segundo escrito, “Acerca do que fazemos: a cultura popular na cena”, Alessandra e Juliana exploram questões acerca da postura do Paralelo 30 em relação à criação das cenas inspiradas em manifestações das culturas populares. O texto está costurado por duas criações do grupo: o quadro de Danças de Matriz Africana e o quadro Gaucho, sob os quais as autoras elencam questões importantes para sua prática enquanto artistas (a saber: a inspiração em outras culturas, escolhas metodológicas de criação e a transição entre manifestação cultural e arte da cena).

O texto seguinte, “Movimentos e histórias do Cangaço: inspirações para criação artística”, escrito por mim e Jair, conta sobre a criação do quadro do Cangaço, com enfoque especial na criação dos trajes dos cangaceiros que, na ocasião, foi intimamente ligada à criação da performance. O escrito destaca a postura transdisciplinar das ações do coletivo e a coerência dessa postura com o fazer dos próprios cangaceiros.

Já o texto de Aline e Maurício, “O carnaval como festa popular no Brasil: elementos e inspirações para a construção de um bloco de brincantes”, está voltado para a manifestação do carnaval e dos blocos de rua. Esse estudo é parte de uma criação artística que ainda está em processo inicial (não foi ao público), portanto esse ensaio servirá como inspiração para o coletivo. Os autores apontam elementos como sugestões para o desenvolvimento do processo de criação do bloco de carnaval dos brincantes.

Por fim, apresentamos o texto “Uma sacola de talismãs construída no *ethos* brincante”. Aqui, Igor e Priscila nos mostram como a prática do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 cruza fronteiras na vida dos praticantes e se estende para além dos interesses do próprio grupo. Nesse caso, os brincantes compartilham como os fazeres do grupo influenciam diretamente na sua formação e atuação profissional (ambos são vinculados a serviços de saúde).

Assim, por meio desses cinco ensaios, almejamos compartilhar com o público leitor modos de fazer, reflexões, ideias, intuições, que permeiam as nossas ações de brincantes sobre este paralelo 30. Esperamos, também, contribuir com estudos acerca da cultura popular expondo aqui a nossa diversidade e as nossas particularidades de brincantes.

Boa leitura!

Laura Bauermann

Novembro, 2017.







Escrita paralela: histórico

FIG. 5 O grupo na puxada de rede - 3º ENUDP, 2014 - Foto: Cláudio Etges



**GABRIELA DE OLIVEIRA MACHADO
ANA PAULA SCHUMANN TEDESCO**

Nesta escrita, inicialmente, relatamos um breve histórico sobre o que é o Grupo de Brincantes do Paralelo 30, como ele surgiu e seus principais fazeres a partir do nosso ponto de vista como integrantes. Após o histórico, passamos o “bastão-que-fala” a alguns integrantes que retiraram de suas “sacolas de talismãs” causos³ e olhares que vivenciaram ao longo do tempo. Paralelamente vêm as “batidas de okàn” e memórias, que trazem consigo um misto de sentimentos e curiosidades sobre o grupo. Por fim, estabelecemos uma cronologia da história como grupo.

Atualmente, o Grupo de Brincantes do Paralelo 30 é um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) vinculado à licenciatura em Dança e aberto à comunidade, que realiza encontros semanais na Sala Rítmica 1, no Campus Olímpico da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID). O surgimento do grupo em 4 de junho de 2004 veio a partir de uma proposta de projeto independente, na qual amigos reunidos sob o paralelo de número 30 identificaram objetivos em comum: estudar, observar e pesquisar as danças populares de um ponto de vista diferente do abordado na época. O projeto independente durou cinco anos, depois migrou para um projeto de extensão sob a orientação de um dos seus membros fundadores, o doutorando Jair Felipe Bonatto Umann, devido à sua inserção à faculdade como professor do curso de Licenciatura em Dança.

3 Causos: termo usado para histórias inventadas ou verdadeiras, que contêm principalmente palavras coloquiais na sua formação.

A partir da migração em 2010, todo o acervo do grupo, antes independente, passou a integrar o projeto de extensão, no qual se ampliaram os olhares para o estudo das diversas manifestações populares (não só brasileiras). Os estudos se aprofundaram cada vez mais; além da dança, o grupo sempre experimentou outras áreas afins, como a musicalidade, a comida, as vivências externas e os estudos independentes de cada integrante. A construção do grupo acontece para além dos ensaios semanais, pois parte da premissa de que cada integrante traz consigo bagagem, olhares e sentimentos que também o constituem.

Os brincantes são pessoas de diversas áreas profissionais, alguns da própria universidade, outros de fora dela, que neste ambiente encontram o prazer pela cultura popular e o que nela está inserida.

Através dos estudos, surge a composição de quadros definidos por figurinos, danças, músicas, artesanatos e outras manifestações artísticas, que podem ser apresentados em vários formatos, como palco, oficinas ou um misto deles. A construção artística envolve todo um estudo, uma imersão em determinada manifestação, que atualmente é orientado por Jair Umann, professor de licenciatura em Dança, diretor e coreógrafo do grupo.

Dentro dos estudos, há a inserção de uma perspectiva transdisciplinar, pela qual observa-se além do palpável ou visível, visto que uma definição como a dança ou a música é composta por uma rede infinita de elementos complexos. Essa abordagem segue inserida em outros aspectos, como os encontros, que são vivenciados por meio dos estudos de dança, musicalidade, capoeira, costura, comida, saúde, espiritualidade, corpo, entre outros. Esse olhar observador que constitui os estudos e as vivências não é limitado, pois se integra a essa transdisciplinaridade do grupo e traz uma identidade muito particular a ele.

O termo brincante surgiu quando se percebeu que definições como bailarinos, dançarinos ou companhia de dança não correspondiam aos fazeres do grupo, que abrangiam não somente a dança, mas também a música, a produção de figurinos, cenários e comidas. Há também uma extensão do termo ao público, que contribui e constitui

esse cenário; essa relação possibilita inúmeras aprendizagens e complementa a formatação do grupo.

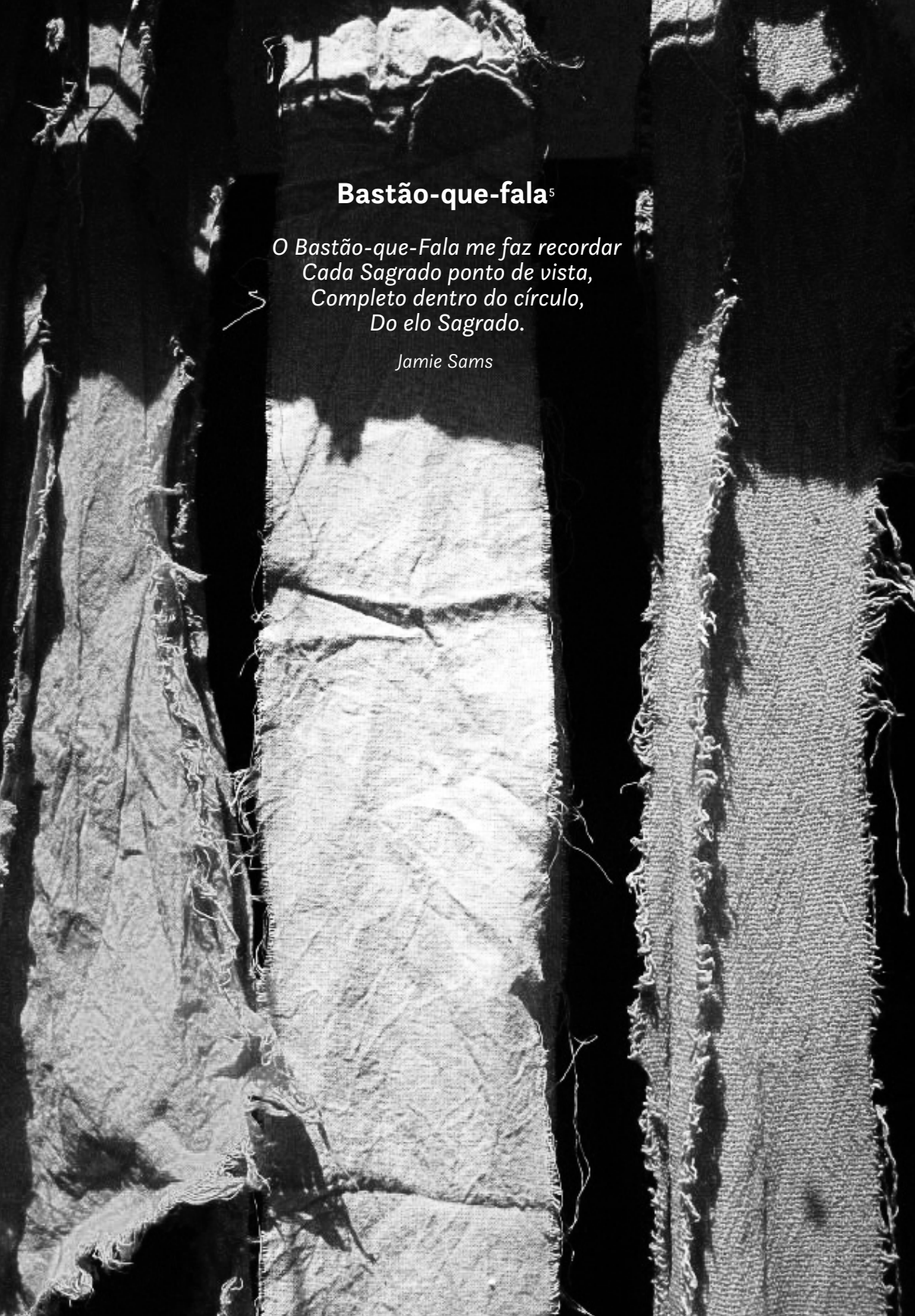
Os quadros produzidos são construídos através dos estudos transdisciplinares e acadêmicos, por meio dos quais os integrantes aprofundam-se em musicalidade, ritmo, estrutura das danças, consciência corporal e sentidos. Entre eles estão estudos sobre manifestações como jongo, batuque de umbigada, capoeira, indígenas, xaxado, gaúchas, argentinas, danças circulares e do mundo, nos quais identifica-se a trajetória do grupo e seu crescimento.

Em comemoração aos 10 anos do surgimento do grupo, montou-se o espetáculo *acercadenós brincantes*, construído com o intuito de mostrar de uma forma irreverente o trabalho de pesquisa, vivência e memórias ao longo de todo esse tempo de existência.

“Abrir os armários das nossas memórias, montar um varal dos fazeres artísticos, compartilhar saberes e sabores da cultura popular...”⁴ incorpora ao grupo uma interlocução entre os quadros e possibilita uma nova perspectiva de espetáculo, na qual o palco não é um limitador e sim uma extensão deste diálogo paralelo de brincantes-plateia. Nesse espetáculo, os camarins e as trocas de roupas faziam parte do cenário e compunham também a interação e o diálogo entre os brincantes; esse tipo de interação é possível a partir das vivências de cada um com o grupo. As roupas estendidas sobre os varais e cercas contavam um pouco das histórias vivenciadas pelos brincantes, expondo assim muito mais que memórias e sentimentos, mas também a riqueza e a variedade da cultura popular e das suas manifestações.

No ano de 2016, o grupo propôs uma ação de intervenção no espaço universitário no qual reside, ela chamou-se “espaço inútil”. Naquele ano aconteceram 3 edições do “espaço inútil”, que levou atrações artísticas para o campus universitário. Foram elas: o espetáculo *acercadenós brincantes* do próprio grupo, o espetáculo teatral *puli pulá* do Grupo Cerco e o espetáculo musical *Osêêtúrâ Africa'n jazz* dirigido por Idowu Akinruli. O intuito dessa ação era promover um espaço de fruição de arte no campus da ESEFID e incorporar ao grupo mais um espaço de descoberta e ensinamentos.

4 Esta fala faz parte do espetáculo *acercadenós brincantes*.



Bastão-que-fala⁵

*O Bastão-que-Fala me faz recordar
Cada Sagrado ponto de vista,
Completo dentro do círculo,
Do elo Sagrado.*

Jamie Sams

Igor Fangueiro – 2006

Darquilene Magalhães – 2008 e 2016⁶

Laura Bauermann – 2009

Gabriela Machado – 2012

Priscila Siebeneichler – 2012

Ana Tedesco – 2013

Alessandra Souza – 2014

Júlia Brasil – 2015

⁵ “É um instrumento usado por muitas Tradições Americanas Nativas toda vez que um Conselho é convocado. Ele permite que todos os Membros do Conselho apresentem seu Sagrado Ponto de Vista. Somente a pessoa que segura o bastão tem o direito de falar naquele momento” (SAMS, 1993, p. 149).

⁶ Os nomes aqui listados pertencem aos brincantes que participaram da atividade. Os anos representam o momento em que cada um entrou no grupo. No caso de Darquilene, em 2008 houve o primeiro contato com o grupo e em 2016 ela retornou após alguns anos afastada.

Olhares Paralelos: entre Causos e Bochinchos⁷

Eu me lembro de ouvir muitas pessoas dizendo “Bah, mas a gente veio aqui pra dançar, para ensaiar, e estamos conversando ou meditando” (não uma meditação zen, mas fazendo uma atividade diferente) e eu achei muito legal aquela loucura. E aí com o tempo eu acho que o grupo passou por tantas coisas. Poder estar junto faz parte do meu movimento e, vendo hoje, eu acho que o grupo amadureceu bastante na forma em que ele busca tudo e compartilha. Tem muito mais gente interessada em se colocar e buscar um pouquinho de cada coisa para compor o grupo.

(Igor Fangueiro, 2017)

Essas vivências transpessoais contribuíram muito para o meu eu fora do Paralelo, pois tinha coisas que eu não me dava conta, em uma terapia freudiana, e que por algum motivo se desencadeavam nessas práticas que o Jair trazia e que eu me dava conta depois.

(Alessandra Souza, 2017)

⁷ Bochincho: termo usado para uma festa informal, ligado à cultura tradicionalista gaúcha.



FIG. 7 Alessandra Souza - Foto: Maria Melgarejo



Fig. 8 Gabriela Machado - Foto: Igor Ramos

Um simples mate solito, tendo ao fundo chacareras e zambas ou um estudo, uma brincadeira com instrumentos musicais e canto, faz parte desta identidade à qual o grupo integra e constrói, pois momentos de lazer ou solos como esses citados compõem um tempo não linear ao grupo.

(Gabriela Machado, 2017)

Para além do que a gente estuda como dança, como cultura, se tem experiências que eu não tenho como explicar como reverberou na minha vida, eu acho que a minha percepção de realidade mudou completamente ao longo do tempo. Vendo amplamente que teve dois casais que tiveram filhos, então o grupo está com crianças e isso também muda bastante as nossas relações, o cuidado, onde a presença do Francisco e do Camilo agregam muito, mesmo às vezes não percebendo.

(Júlia Brasil, 2017)



Fig. 9 Priscila Siebeneichler - Foto: Lisiane Fanguero

Desde que o grupo virou um projeto de extensão, ele tem um fluxo bastante grande de pessoas, então circulam entre 25 e 30 pessoas por encontro e muitas pessoas vêm, não vêm, são flutuantes, mas ao mesmo tempo existe um núcleo de pessoas que seguem vindo, como o Igor, por exemplo, desde que o grupo se tornou projeto de extensão. Todo ano muda, todo ano as demandas são outras, todo ano o grupo faz algo diferente.

(Laura Bauermann, 2017)

Hoje o grupo está muito mais coletivo, todo mundo tá ligado na brincadeira que tá rolando e isso influencia na cola da dança e de outras coisas, de estar junto e estar entendendo o que o outro está dizendo, qual é a brincadeira que está sendo proposta, qual é o jogo que tá acontecendo.

(Priscila Siebeneichler, 2017)

Além das amizades com todas as pessoas do grupo, que eu mantenho até hoje, para mim foi importantíssimo o primeiro contato com a dança, porque foi ali que me reconheci enquanto corpo e personalidade, eu transcendi, cresci muito nesses dois anos. De muitas trocas, muito esforço, de muitos encontros e transcendência, sempre trabalhamos o lado espiritual no grupo e em Triunfo que foi um lugar muito acolhedor para o grupo, fazíamos algumas destas vivências, isto desde aquela época já era um costume, algo do grupo mesmo. Anos depois, quando acabei a faculdade de direito, voltei para o grupo com tudo, com toda a minha força, toda minha vontade, todo meu querer de estar aqui e não só estar para ser alguém que participa do grupo, mas ser alguém que também faz o grupo acontecer.

(Darquylene Magalhães, 2017)

Batidas de Okàn⁸

Se o grupo tem uma coisa boa é que ele é feito de pessoas, nós criamos amizades que vão para além do grupo, não só no momento do ensaio. Eu tenho grandes amigos aqui dentro, onde alguns vieram antes, outros eu criei aqui e são amizades das horas vagas também, grandes amizades

8 Okàn (coração) e Ijó (dançar) são palavras do idioma yorubá, falado na parte oeste da África, principalmente na Nigéria, Benim, Togo e Serra Leoa” (CASTRO, 2013, p. 22). A inspiração do termo Batidas de Okàn utilizado na escrita foi a partir do livro de Rosane Castro, pois nas entrevistas sentimos as batidas dos corações de cada brincante e como a sua participação no grupo tocou cada um.

da vida. Tão de verdade que não tenho dúvida que se essas pessoas deixassem de participar ou eu do grupo, a amizade não acabaria, porque ela está para além, o grupo acontece porque todos gostam de se reunir aqui neste espaço e fora dele também. Pessoalmente, o grupo afetou a minha forma de ver e entender a dança, em que antes eu acreditava muito numa dança diferente que a do grupo, muito mais comercial e não era tão pessoal. A dança para mim hoje é muito mais de cada um, do que um modelo de dança e acho pessoalmente que é um grande exercício de coletividade.

(Laura Bauermann, 2017)

Hoje pra mim o Paralelo é quase como uma... eu poderia dizer “caixa de ferramentas”, mas eu penso em “sacola de talismãs”, que ele vai preenchendo essa sacola com várias pedrinhas, onde eu posso tirar e usar em vários momentos e que faz assim a minha construção pedagógica como professor. Então às vezes quando alguém me aperta “qual é a metodologia da tua aula?”, eu digo “a metodologia é brincante”, então fica muito presente nisso. E se a pessoa disser “brincante como?”, aí eu me viro bem explicando de onde vem essa ideia brincante e para onde vai.

(Igor Fangueiro, 2017)

O paralelo faz parte de uma terapia para mim, principalmente logo que eu entrei, acho que depois de uns dois meses o meu pai faleceu e nenhum momento eu deixei de ir ou enfim, até nem era muito próxima às pessoas que participavam, principalmente porque a gente tava numa época de introspecção e eu lembro que estávamos passando por dinâmicas que faziam eu transformar algo dentro de mim. Enfim, foi muito importante também estar me construindo e muito bom ter entrado num grupo, me sentir parte de um grupo de pessoas, para além do que a gente faz, estuda, somos um grupo de pessoas que se olham e sabem que são algo juntos. A gente é algo maior, tipo este lance de eu sou o grupo e o grupo sou eu, que cada pessoa é o grupo e o grupo é cada pessoa.

(Júlia Brasil, 2017)



FIG. 10 Júlia Brasil - Foto: Maria Melgarejo



FIG. 11 Darqui Magalhães - Foto: Acervo pessoal

Em infinitos espaços eu enxergo que o Paralelo faz parte de alguma forma. No Paralelo a coisa da negritude entrou por outro lugar, fez outro sentido pra mim e somando a conhecer a capoeira, junto com o Igor, começar a ver o fundamento da história, o que o mestre fala, o que está sendo dito quando está sendo cantado um jongo, o fato de honrar o tambor, de estar em roda, de estar em círculo, que é muito indígena, muito afro também. E o grupo permitiu isso e também conhecer um gaúcho que eu gosto, conhecer um lado gaúcho que dialoga com outras coisas.

(Priscila Siebeneichler, 2017)

Para mim está sendo um desafio, claro que foi aqui no Paralelo que eu me instiguei para entrar no curso de dança, mas estar no curso de dança agora me instiga muito mais a estar no Paralelo, a querer que ele continue e se transforme; enfim, que traga este projeto para muitas outras pessoas. É um espaço onde eu também quero não só participar, mas trabalhar efetivamente para que ele permaneça e cresça. Isso é um dos meus objetivos com a faculdade, esta busca de maneiras, talvez didáticas ou não tão didáticas, de agregar no Paralelo de uma forma um pouco mais encorpada, do que simplesmente só a participação efetiva. Hoje estar aqui e dançar, participar dos eventos e das vivências é o que eu quero, e que realmente este grupo vá para frente e transforme pessoas como me transformou, dê acesso a estas possibilidades que eu tive graças a ele.

(Darquilene Magalhães, 2017)

Eu vejo que até hoje é muito transformador estar ali e estar com essas pessoas e eu posso ser como eu quiser e, percebendo isso, consigo ser assim fora dali também. Desde que fomos para o jongo e começamos a nos envolver com isso, eu senti que dentro da dança é o que eu quero, é o que eu gosto e comecei uma busca pessoal e fui me fortalecendo. Dentro do afro fui descobrindo uma Ale muito forte, onde cantar é algo que antes nunca aceitava. Na aula de voz do Teatro eu odiava, porque eu não gostava da minha voz, então está sendo um processo muito bom, me faz muito bem estar no grupo. Se não fosse o Paralelo eu não teria conhecido o maculelê, não teria conhecido o jongo, e o jongo é o que me transforma até hoje, porque eu sinto que é nele que eu vou ganhando forças.

(Alessandra Souza, 2017)

Memórias: Sacola de Talismãs⁹

***Símbolos de ligação
Com os Guias da Terra.
Magia que cura,
E faz renascer.
Talentos que honramos,
Dons que louvamos,
Força e Compaixão
Que guiam nossos Caminhos.***

Jamie Sams

Das lembranças que eu tenho, talvez as melhores sejam dos encontros. Quando a gente foi pro Limoeiro, aquela família também, a gente ficou ali trocando, conhecendo aquelas pessoas, que talvez não voltemos a ver nunca mais na vida, mas tá aí a lembrança, o registro, então é um grupo que tem muita lembrança humana, humana mesmo. O Paralelo dá acesso a lugares e coisas que são muito importantes, sagradas e cuidadas, mas conseguimos ter uma relação de respeito pelas coisas que podemos tocar, então podemos ir para dentro da parte religiosa do jongo rezar com as pessoas, o que não era para estar lá, mas conseguimos ter esse acesso. Nós conseguimos tocar o órgão de uma igreja protestante secular na Alemanha, que podemos chegar e tocar e tá tudo bem.

(Igor Fangueiro, 2017)

⁹ “É uma coleção de diversos objetos que chegaram até alguém das mais variadas maneiras e que representam os Totens de seus animais de Poder ou Guias da Natureza” (SAMS, 1993, p. 241).



FIG. 12 Igor Fangueiro - Foto: Rafael Derois



FIG. 13 Ana Tedesco - Foto: Maria Melgarejo

Ano passado, no salão de extensão que tem todo ano na semana acadêmica, o Jair teria duas oficinas para dar e que eram mais ou menos ao mesmo tempo. Começamos primeiro numa sala com as pessoas que vieram para uma oficina, onde depois ele iria para essa outra, só que a ideia era juntar as duas oficinas, então ele chegou pra mim no meu ouvido e falou: vai lá na sala tal, o espaço que vai ser a outra oficina e chama alguém para ir contigo, puxa uma dança e vai para o pátio. Cada oficina era num espaço fechado e ele queria que eu puxasse estas pessoas para o pátio, que ele também ia puxar para o mesmo local e não falou nada mais, tipo que dança, que música, nada, só falou para nos encontrarmos lá e nem tinha um horário, era só, tipo, vai lá e puxa. Então chamei a Cami comigo e lá eles estavam fazendo uma oficina de dança, esperei acabar e pensei em uma dança indígena, Itoó Ruge, tá, eu vou fazer esta, pensei, daí comecei e saí. Fui indo para rua e ao mesmo tempo o Jair tava vindo com a galera da outra oficina, só que estávamos cantando a mesma música, na mesma parte e sem ter combinado nada. Estas vivências que fazem muito sentido pra mim, o porquê de elas acontecerem e muito, onde tu não precisa falar, nem combinar, simplesmente acontecem nas sutilezas.

(Júlia Brasil, 2017)

Uma coisa que para mim fez sentido também foi que o meu sobrenome é alemão e a tradução dele é sete carvalhos. E lá na Alemanha eu vi um carvalho alemão, onde eu estava de frente para um que era daquelas origens, eu acho que a ideia do grupo é um pouco isso e ali, indo junto com o grupo eu pude encontrar aquela árvore que eu não encontraria.

(Priscila Siebeneichler, 2017)

A gente vai às vezes em escolas públicas fazer alguns trabalhos e eu sempre me lembro de uma escola em Alvorada, dentro de uma comunidade bem pobre, mas fomos e dançamos o Cangaço e isto foi logo depois de uma palestra sobre sexualidade. Depois abrimos espaço para os adolescentes, entre 13 e 14 anos, falarem, e eles fizeram várias perguntas sobre a sexualidade dos Cangaceiros, o que foi muito legal, porque, é claro, sabe-se um pouco, né? Outro pouco se imagina, mas conseguimos conversar sobre isso. As perguntas foram como era ter filhos, usar preservativos para aquela época do Cangaço e isto são coisas que talvez só este encontro com a arte e a escola, o público escolar, as crianças, estes adolescentes que estão ali na escola tentando aprender alguma coisa, nos proporciona e só assim a gente consegue. Se sentássemos e conversássemos só sobre o Cangaço, talvez não fariam nada de perguntar, né?

(Laura Bauermann, 2017)



FIG. 14 Laura Bauermann - Foto: Maciel Gozler

Ordem cronológica: um tempo não linear

2004

Surgimento do Grupo de Brincantes do Paralelo 30
Estudo sobre o gaúcho
Estudo sobre maculelê, afro
Apresentação na PUCRS
Apresentação no baile do Pré-vestibular – UFRGS
Apresentação no baile do Instituto do Câncer Infantil
Apresentação no chá da AABB
Participação no Seminário Nacional da Comunidade Quilombola do Morro Alto/RS

2005

Estudo do quadro do espetáculo *Vem vadiá mais eu*
Participação no Fórum Social Mundial – Oficinas de danças populares – Aldeia da Paz
Apresentação na Festa de São João – SENAC Comunidade/RS
Apresentação do espetáculo *Vem vadiá mais eu* – Sala 509/Usina do Gasômetro
Apresentação no dia do basquete – ESEF/UFRGS
Apresentação na festa junina – ESEF/UFRGS

2006

Apresentação do espetáculo *Fragmentos Paralelos* – 2 anos do Grupo Paralelo 30
Apresentação do espetáculo *Vem vadiá mais eu* – Sala Álvaro Moreira/Teatro Renascença
Apresentação do espetáculo *Vem vadiá mais eu* – Sala 504/Usina do Gasômetro
Participação no programa Radar TVE – RS
Apresentação na festa de curso de salão: Arraiá – AABB
Apresentação em Triunfo
Participação no XXIV Festival Internacional de Danzas Folclóricas (Festidanza)
– Arequipa/Peru

2007

Torna-se Grupo de Brincantes do Paralelo 30
Surgimento do blog: www.brincantesdoparalelo30.blogspot.com

2008

Apresentação no Salão de Atos – UFRGS
Apresentação na Reitoria – UFRGS – SMED
Apresentação na festa da AABB
Apresentação no II Encuentro Internacional de Danzas Folkloricas “INTEGRANDO CULTURAS 2008”, em Moquega/Peru

2009

Apresentação na festa junina – Abrigo João Paulo II – Viamão/RS
Apresentação no 50º Aniversário da Revolução Cubana e o 25º Aniversário da Associação Cultural José Martí – Partenon Tênis Clube

2010

Grupo torna-se projeto de extensão da UFRGS
Apresentação no II Salão de Dança da UFRGS
Apresentação no Mix Dance – UFRGS
Apresentação no I Seminário de Ações Afirmativas – UFRGS
Viagem para Tietê/SP – Batuque de umbigada
Apresentação no Arraial do SESC – Casamento na roça e quadrilha
Participação no XI Salão de Extensão UFRGS – Oficina
Apresentação na celebração dos 50 anos da CEFAV – UFRGS
Participação na Oficina de Danças populares brasileiras – ESEF/UFRGS

2011

Estudo do quadro do xaxado – figurino e coreografia
Apresentação no Seminário Internacional Rotas Críticas III – Museu da UFRGS
Apresentação na Semana Acadêmica Integrada da Saúde – Reitoria UFRGS
Apresentação no Arraial do SESC – Casamento na roça e xaxado
Participação na I Mostra de Folclore – ESEFID/UFRGS
Apresentação no 5º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária – Espetáculo
O povo brasileiro
Apresentação no 6º Encuentro Nacional de Danzas y Música em Rio Grande
– Patagônia/Argentina
Apresentação festa junina – EMEF Rincão
Espetáculo de Abertura CONBRACE 2011 ESEF/UFRGS

2012

Apresentação no Arraial do SESC – Casamento na roça e xaxado
Apresentação no Dia do bem-estar SESC – Parque Mascarenhas de Moraes
Participação no XVIII EREEF – ESEF/UFRGS
Apresentação na Maré de Arte UFRGS – Tramandaí/RS
Participação na Tertúlia – 13º Salão de Extensão – UFRGS
Apresentação no Palácio Piratini
Participação no 40º Festival de Folclore de Nova Petrópolis/RS
Apresentação no 10º Congresso de Saúde Coletiva – UFRGS/Centro de Eventos PUCRS
Apresentação no II ENESC – UFRGS – Esteio/RS
Apresentação no Encontro de cultura popular – ESEF e Sala 209/UFRGS
Participação no VIII América em Dança: Brasilidades – Teatro CIEE/RS
Participação na 29º Festa das Rosas – Sapiranga/RS

2013

Apresentação no Arraial do SESC – Casamento na roça e xaxado
Participação Oficina de Danças folclóricas internacionais com Ìdòwù Akínrílú – ESEF/UFRGS
Participação no Programa Convivências: oficinas – Planetário UFRGS
Apresentação no Programa Convivências UFRGS – Restinga
Apresentação no I Conversas Enroda: Mulheres negras no IFRS
Participação no Ocupa FACED – Oficinas de danças – UFRGS
Apresentação na Semana Acadêmica da Pedagogia – FACED/UFRGS
Apresentação no XIX Campeonato Nacional de Karate Shotokan – Porto Alegre/RS
Apresentação no XIII Festival Internacional de Danzas – Vergara/Uruguai
UFRGS Portas Abertas – Oficinas (Campus ESEF)
Participação na Tertúlia – 14º Salão de Extensão – UFRGS

2014

Espectáculo *acercadenós brincantes* – Sala 209 da Usina do Gasômetro
Oficina de danças populares – Sala 209 da Usina do Gasômetro
Espectáculo *acercadenós brincantes* no Vale Doze e Trinta, Campus do Vale, UFRGS
Participação em UFRGS Portas Abertas – Oficinas (Campus ESEF)
Participação no Espectáculo *Acá Estamos, Danzas Argentinas* – Teatro Renascença
Turnê Europa: Internationales Trachtenfest Schwalenberg, Schieder-Schwalenberg, Alemanha e International Folklore Festival, Westerlo, Bélgica
Apresentação no Festival de Inverno Maré de Arte UFRGS – Tramandaí/RS
Participação do 3º Encontro Nacional Universitário de Danças Populares – Salão de Atos/UFRGS
Participação no III Fórum VER-SUS e no I Seminário Elos Coletivo – PUCRS
Apresentação no projeto Caligrafias da Dança – ESEF/UFRGS (Aula aberta com professor austríaco Reiner Krenstetter)
Tertúlia no 15º Salão de Extensão da UFRGS
Terreiro de Chão batido – Oficinas – Morada da Paz em Triunfo/RS
Prêmio Açorianos, destaque em Danças Folclóricas/Étnicas (Centro Municipal de Dança da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre)

2015

Maratona de Dança de Porto Alegre, Auditório Araújo Vianna
Participação na Aula presencial Curso Escola da Paz – Intervenção artística e oficinas – FACED/UFRGS
Apresentação no aniversário do EducaSaúde – UFRGS
Viagem Missioneira – Visita a São Miguel das Missões – Extensão universitária – UFRGS
Apresentação na Comemoração de 75 Anos da ESEF – Zambas e chacareras
Participação em UFRGS Portas Abertas – Oficinas (Campi Centro, Vale e ESEF)
Viagem para Guaratinguetá/SP – Jongo
Participação no Programa Convivências: Oficinas na Lomba do Pinheiro
Participação no Programa Convivências: Espectáculo *acercadenós brincantes* – Quilombo do Limoeiro em Palmares do Sul/RS
Apresentação na festa junina da Escola Ildo Meneghetti
Participação no Dia das Crianças – Oficinas – Campus ESEFID/UFRGS
Viagem a Osório – Maçambique
Minicurso “Brincantes... Danças Populares: Entre, através e além” no 16º Salão de Extensão da UFRGS – Campus do Vale
Mostra dos Projetos de Extensão da ESEF – UFRGS em Dança, Salão de Atos
Oficina de Frevo com Victor Arruda – ESEF/UFRGS
Mix Cultural, Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues
Apresentação na Homenagem aos 60, 50 e 25 Anos de Formados da UFRGS, Salão de Atos

2016

Apresentação na 1ª Mostra de Dança de Viamão
Apresentação no Vale Vale! com o Duo Saporiti-Querim
Mostra de Trabalhos Artísticos no V Encontro de Graduação em Dança do RS e VIII Salão de Dança
Participação em UFRGS Portas Abertas – Oficinas (Campus ESEFID)
Apresentação “Espaço Inútil” Ed.1 – Arte Paralel@: acercadenós (Campus ESEFID)
“Espaço Inútil” Ed.2 – com Puli-Pulá (Campus ESEFID)
Participação na Ocupa Eenfsc – Oficina de danças – UFRGS
Palestra e bate-papo, com Antônio Nóbrega – ESEFID/UFRGS
Roda de conversa, com Demétrio Xavier – ESEFID/UFRGS
Participação em Formação em danças circulares – Matheus Pozatti e Luiz Henrique Costa – ESEFID/UFRGS
Participação em Formação em danças circulares – Janete Barcellos e Patrícia Preiss – ESEFID/UFRGS
Apresentação no XVII Salão de Extensão UFRGS – Campus do Vale
Oficina Danças do mundo: tecendo possibilidades, no XVII Salão de Extensão UFRGS – Campus do Vale/UFRGS
Participação na Ocupação Lanceiros Negros – Oficina de dança

FIG. 15 Integrantes do grupo em 2005 - Foto: Acervo do grupo



FIG. 17 Capoeira - *Vem vadiá mais eu*, 2006 - Foto: Cláudio Etges



FIG. 16 Encontros de 2005 - Foto: Acervo do grupo

2017

Apresentação na 2ª Mostra de Dança de Viamão

Apresentação no FEFisio-RS, Fórum Estadual de Estudantes de Fisioterapia (Campus ESEFID) – UFRGS

Apresentação no 7º Fórum Nacional de Museu – Centro de eventos/PUCRS

Apresentação na festa junina no Quilombo do Sopapo

Oficina com Bamboocha – Musicalidade de bloco de carnaval – ESEFID/UFRGS

Participação no Domingo Santiagueño – Ed. 1, 2 e 3 com o Duo Saporiti-Querim “Espaço Inútil” Ed. 3 – com Ôséétúrá Africa'njazz (Campus ESEFID)

Participação no festival Àkókò Ìwò Dúdú – Tempo da Pele Negra¹⁰, na Praça da Redenção

Participação em UFRGS Portas Abertas – Oficinas (Campus ESEFID e Litoral)

Apresentação na XII ENANPEGE com o Duo Saporiti-Querim

Apresentação na Mostra Artemix, em Arroio do Meio/RS

Festinhaaaaaa – Oficinas – Romã da Terra

¹⁰ Este termo é a tradução do yorubá.

FIG. 19 Casamento na roça - *O povo brasileiro*, 2011 - Foto: Cláudio Etges

FIG. 21 Festival de Folclore em Schieder-Schwalenberg/Alemanha, 2014 - Foto: Acervo do grupo



FIG. 18 Casamento na roça - *Vem vadiá mais eu*, 2006 - Foto: Cláudio Etges

FIG. 20 Brincadeiras de roda - Museu da UFRGS, 2011 - Foto: Rafael Antunes do Canto

Referências

CASTRO, Rosane. *Batidas de Okàn*. Porto Alegre: Libretos, 2013.

SAMS, Jamie. *As cartas do caminho sagrado: a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos*. Tradução de Fabio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.





**Acerca do que fazemos:
a cultura popular na cena**



Palavras iniciais

Minha jangada vai sair pro mar...

Dorival Caymmi

Levar danças e manifestações populares para a cena é uma tarefa que requer responsabilidade artística. Manter vivas as tradições, sem descaracterizá-las, é um dos maiores desafios dos artistas que se propõem a perpetuar esses fazeres. O que desenvolvermos nessa escrita está relacionado às práticas do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 e como as percebemos. Nossa discussão será permeada de exemplos especialmente relacionados aos quadros de matriz africana e o gaúcho¹¹ (este sem acento e sem fronteiras). Para tanto, iremos iniciar descrevendo brevemente as danças que compõem cada quadro. Vale destacar que toda a descrição de uma dança tem grandes limitações, e estamos cientes da dificuldade de contar ao leitor em detalhes seus gestos e movimentos.

¹¹ Usamos o termo “gaúcho” (com acento) ao nos referirmos à cultura riograndense relacionada à vida no campo. Quando falamos em “gaúcho” (sem acento), borramos as fronteiras e nos referimos à cultura riograndense e argentina.



FIG. 23 Arandaê - 3º ENUDP, 2014 - Foto: Cláudio Etges



FIG. 24 Roda de Maculelê - 3º ENUDP, 2014 - Foto: Cláudio Etges

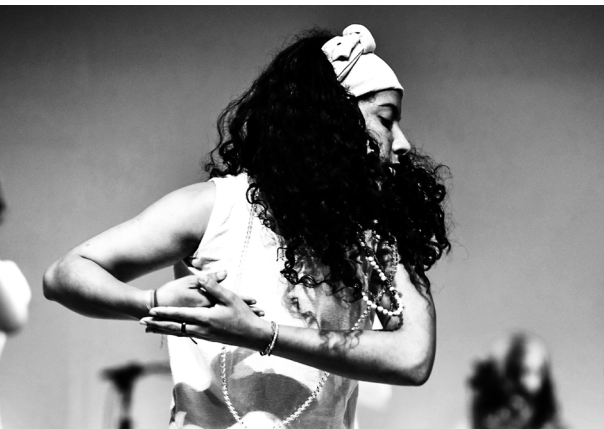


FIG. 25 Para Oxum - Daisy de Souza Reis - 3º ENUDP, 2014 - Foto: Cláudio Etges

12 Composição do Mestre Capoeirista Toni Vargas.

13 Bastões de madeira de aproximadamente 50 a 60 centímetros utilizados no maculelê.

14 Fundador do Grupo de Maculelê de Santo Amaro da Purificação. O grupo iniciou seus trabalhos nos anos 1940 (informação encontrada em *Olelê Maculelê* da professora Emília Biancardi).

O quadro de matriz africana abarca manifestações de negros africanos escravizados no período colonial, concebidas em solo brasileiro, símbolos de resistência e memória às suas culturas. Os cânticos de trabalho presentes no quadro englobam cantos de diferentes regiões do Brasil e entoados em diferentes décadas. Também incluímos composições atuais criadas em memória a esses trabalhos. Alguns cantos recebem danças alusivas ao seu contexto de trabalho, como a “Corta Cana”¹², na qual os brincantes do grupo realizam movimentos do corte

da cana, representando-os com grimas¹³. Outra manifestação que compõe esse quadro é o maculelê, feito tradicionalmente em roda, com duas pessoas no centro batendo grimas no pulso das músicas cantadas. Quem está na roda pode “comprar”, ou seja, tirar uma das duas pessoas do centro e seguir no seu lugar. Mistura de dança, luta e jogo, o maculelê que dançamos hoje se baseia, principalmente, nas lembranças do Mestre Popó¹⁴, que, quando criança, via o jogo de seu avô e demais companheiros. O jongo encerra esse quadro. Com a mesma estrutura do maculelê, os jongueiros se reúnem em roda, sempre com um homem e uma mulher dançando no centro e as demais pessoas da roda “comprando” – quem vai entrar deve respeitar a configuração da dança, mantendo sempre um homem e uma mulher dançando. Na roda de jongo, primeiro são referenciados os tambores e o primeiro canto é para abrir a festa, pedindo licença aos jongueiros velhos e aos ancestrais, depois os cantadores puxam canções conhecidas ou fazem improvisações. Os cantos são chamados de “pontos”. Ao fim da festa, o cantador puxa um ponto de despedida. A dança é composta de giros entre os jongueiros que estão no centro, que também podem fazer improvisações, respeitando a marcação rítmica dos tambores. É importante ressaltar que o jongo realizado pelo grupo Paralelo 30 é inspirado no Jongo do Tamandaré de Guaratinguetá – SP.

O quadro gaúcho se relaciona com a cultura do Rio Grande do Sul e da Argentina voltada à vida campeira. Dançamos e pesquisamos as músicas argentinas, especialmente chacareras, gatos, escondidos e zambas, danças fortemente ligadas às tradições folclóricas da Argentina. Estas danças são feitas em pares, e em algumas,

como escondido e chacarera, estes pares podem virar quartetos. A chacarera, o gato e o escondido são realizados através de figuras¹⁵, com momentos de sarandeio para as mulheres e sapateio para os homens. Já a zamba é dançada com *pañuelos* (pequenos lenços) onde o casal que está dançando estabelece uma relação de cortejo, marcada com encontros (chamados de arestos) ao centro do círculo em que realizam a dança. As danças gaúchas¹⁶ mais vivenciadas no grupo são o bugio, o chamamé, o maçanico e o pezinho. Dançadas em pares, as duas primeiras danças citadas se aproximam do formato de danças de baile e as duas últimas têm estrutura coreográfica mais fechada. As danças desse quadro têm influência europeia, evidenciadas na estrutura de pares. Algumas danças do Rio Grande do Sul e da Argentina têm influências de outros povos, como as etnias indígenas presentes na região e africana, que aparece tanto pela presença de escravos trazidos no sul do continente como pela forte influência musical caribenha presente na estrutura musical do baile gaúcho.¹⁷ Quando levamos esse quadro para cena, escolhemos as danças conforme a proposta do local ou público que estará participando, portanto ele segue em constante mutação.



FIG. 26 Danças *gaúchas* - Salão UFRGS 2016 - Foto: Ramon Moser

Onde buscamos e o que fazemos com esses saberes populares?

*Eu disse camarada que eu vinha
Na sua aldeia camarada um dia*

Canção tradicional

Buscamos vivenciar as manifestações que desejamos estudar e levar para a cena nas comunidades onde acontecem. A palavra manifestação está colocada aqui propositalmente, pois a dança é apenas um dos elementos que compõem o cenário do fazer popular. Pensamos que todo o contexto tem relevância, pois a comida, a religiosidade, a dança, a música e os demais componentes não citados aqui fazem parte da identidade da manifestação, cada um com sua importância

15 As figuras mais comuns são o avanço e o retrocesso, que pode ser uma caminhada para frente e para trás ou o desenho de um losango (utiliza da na chacarera), o giro, desenho de um círculo pequeno feito individualmente (utilizado na chacarera e gato) e a volta inteira, grande círculo entre a dupla ou quarteto que pode resultar em uma troca de lugar ou não (utilizada na chacarera, gato, escondido e zamba).

16 O grupo Paralelo 30 escolheu como recorte as danças gaúchas ligadas à vida campeira.

17 Boniface Ofogo Nkama fala mais sobre raízes indígenas e africanas na Argentina em uma entrevista para o jornal eletrônico Contexto, que pode ser acessado através do link <www.diariointexto.com.ar>.

e tempero, contribuindo para que a festa aconteça. Todas as pessoas ali presentes se tornam brincantes, pois uma festa é composta por todos da comunidade, desde o responsável pela cozinha até o músico que anima o festejo.¹⁸



[...] brincante é todo aquele que participa da festa. Esta parece ser a melhor definição e a forma mais simples de defini-lo. Além de ser uma frase larga em sentido, uma vez que se refere ao envolvimento e à disponibilidade dos sujeitos que são parte das celebrações populares. Refere-se, também, à possibilidade de envolvimento no espaço de festa à medida que ele se configura como um espaço aberto, construído de acordo com a participação dos brincantes.

(BAUERMANN, 2016, p. 37)

FIG. 27 Pesquisa na cultura gaúcha, 2015 - Foto: Acervo do grupo

Brincantes do grupo já foram a rodas de jongo em Guaratinguetá a fim de vivenciar essa festa. Também nos deslocamos a Osório para a festa do Maçambique, comumente realizada no mês de outubro. Além desses exemplos de saídas a campo, o Paralelo 30 já foi à região missioneira do Rio Grande do Sul e, para o próximo ano, prospecta uma viagem à Argentina, na época do festival de Cosquín.

18 Estamos focando o escrito para manifestações populares que acontecem relacionadas à festejos pois os dois quadros do grupo Paralelo 30 que estamos citando (danças de matriz africana e gaúcho) são oriundos da vivência das danças em momentos festivos. Este não é o caso, por exemplo, do quadro do Cangaço montado pelo grupo.

Acreditamos nesse trabalho de pesquisa junto às comunidades praticantes de manifestações culturais como forma de aprender suas danças e de buscar inspiração para nossas criações cênicas. Não temos a pretensão (ou até ingenuidade) de dizer que fazemos a dança puramente como foi criada ou dançada naquelas comunidades. Não acreditamos em uma verdade única ao olhar para uma manifestação, por entender que ela pertence a uma cultura viva, uma cultura oral que passa por tradições e/ou regiões, e, portanto, se ressignifica ao passar do tempo ou na vastidão de localidades em que são dançadas. Por isso, ao montar um novo quadro, buscamos nos relacionar com alguma cidade/comunidade ou grupo específico, para delimitar o campo de estudo, diminuindo o risco de misturar referências, por exemplo, de uma mesma dança que ocorre em diferentes localidades.

Na sala de ensaio passamos por múltiplas vivências, porém a maioria delas não vai para a cena. Apesar de não ir para o palco (ou rua, ou calçada...), elas fazem parte da pesquisa e seus resquícios permanecem nos corpos brincantes. A questão é que, por vezes, não nos sentimos “apropriados”¹⁹ ou “autorizados” a contar aquela história, por não nos encontrarmos no seu campo de pertencimento. E aí entra outra questão: o quanto as histórias que de fato vão para a cena se modificam através do filtro do nosso olhar sobre ela. A essência permanece? A tradição continua? Quando fazemos um jongo, o quanto o estamos modificando simplesmente por não sermos devotos aos santos celebrados no mês de junho? Estudar e pesquisar tradições não significa vivenciá-las por inteiro. Como fica a dança do brincante quando ele não se identifica com aquela manifestação? Veste um personagem? Essas são algumas questões que tentaremos abordar neste escrito.

E como os brincantes (do Paralelo 30) aprendem?

*Yo no le canto a la luna
Porque alumbra nada más
Le canto porque ella sabe
De mi largo caminar*

Atahualpa Yupanqui

Somos em torno de 25 brincantes e, portanto, nem sempre é viável o deslocamento de todos para chegar a fontes de referências. O diretor do grupo, Jair Umann, tem uma bagagem de vivências bastante extensa e faz essa mediação dos saberes populares para os demais integrantes do grupo, ainda que esse papel não caiba somente a ele. Brincantes do grupo também se deslocam a uma cidade ou comunidade a fim de buscar mais informações sobre a manifestação que têm interesse em vivenciar/compartilhar. Em nossas práticas de estudos, também assistimos a documentários, lemos poesias e lendas do nosso folclore, pesquisamos em diversas fontes questões que orbitam a dança que estamos vivenciando. Além disso, convidamos mestres da cultura popular sempre que possível para maior intercâmbio de saberes.

¹⁹ Não estamos nos referindo à apropriação cultural, e sim à apropriação do movimento nos corpos brincantes. Promover reflexões acerca da apropriação cultural é certamente importante, mas extrapola a intenção deste escrito.

E por que dançamos uma cultura que não é nossa?

*Saravá jongueiro velho, que veio para ensinar...
Que Deus dê a proteção ao jongueiro novo, pro jongo não se acabá.*

Jefinho Tamandaré

O circuito Sonora Brasil, promovido pelo SESC, trouxe a Porto Alegre em 2016 grupos formados por trabalhadores que usam o canto durante sua lida e grupos que pesquisam esses trabalhadores cantantes.²⁰ Na apresentação realizada em Porto Alegre, o grupo das Destaladeiras de fumo de Arapiraca fez um agradecimento à Cia Cabelo de Maria (grupo de pesquisa) por oportunizarem que seus cantos fossem conhecidos e levados a todo o Brasil. Foi também através desse grupo de pesquisa que a comunidade local das destaladeiras reconheceu e deu valor aos seus cantos. Esse projeto também serviu para perpetuar a cultura dos cantos de trabalho, que cada vez está mais escassa, pois os trabalhadores de hoje não usam mais o canto em seu ofício (vão com seus aparelhos móveis e fones de ouvido para o trabalho).

A cultura gaúcha, apesar de estar muito presente em nosso estado através dos Centros de Tradições Gaúchas²¹, os CTGs, ainda está distante de vários gaúchos por ser representada através de danças com sequências de passos fechados, trajes que remetem a tempos passados da vida campeira e a rigorosa configuração de pares: um homem e uma mulher. No Grupo de Brincantes do Paralelo 30, procuramos manter uma ideia de baile e com estruturas menos cerradas. Borrámos, além das fronteiras, o papel esperado para um homem ou para uma mulher nestas danças, discutindo, de forma sutil, porém presente, a questão de gênero no Sul, cultura de histórico machista. Pensamos que, trazendo a cultura gaúcha para um cenário mais contemporâneo, aproximando-a aos não adeptos do CTG, perpetuamos estas danças através do olhar do grupo que ressignifica esses fazeres.

²⁰ O Sonora Brasil é um projeto temático que tem como objetivo difundir expressões musicais identificadas com o desenvolvimento histórico da música no Brasil. O circuito 2015-2016 apresentou Sonoros Ofícios – Cantos de Trabalho. O projeto também gerou um material gráfico apresentando os grupos, que se encontra nas nossas referências.

²¹ Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) são instituições que visam a preservação e o resgate de costumes gaúchos ligados à vida do campo.

Os grupos cênicos que pesquisam as culturas populares promovem manifestações de certas localidades e vão borrando fronteiras, permitindo que nós do sul tenhamos acesso às manifestações do norte e assim por diante. Não é nossa intenção generalizar, mas pensamos

que ao brincar uma cultura de certa localidade, e mostrá-la a quem não tem acesso àqueles saberes, ressignificamos e valorizamos o fazer da própria comunidade, ajudando a manter viva aquela tradição.

Metodologia de criação do grupo

*Y así nació nuestro querer
Con ilusión, con mucha fe...*

Ramón Sixto Ríos

O grupo tem diferentes direcionamentos: temos a prática artística pensando em levar danças para cena; a prática docente, quando ofertamos oficinas, e também a pesquisa, como este livro, mas também como pesquisa artística de movimentos de determinada manifestação. Muitas vezes embolamos tudo isso em uma coisa só, por entender que se completam.

Como opção estética e artística, o grupo busca se relacionar com a manifestação que propõe para cena sem muitas coreografias fechadas e/ou encenações. O processo de criação é fortemente embasado no estudo do passo, para que ele possa ser feito em diferentes contextos. Dessa forma aprendemos a dança e não ficamos presos em uma coreografia, o que nos dá a possibilidade de, de fato, brincar a cultura popular (inclusive em palco). O quadro de matriz africana é formado por três momentos: os cantos de trabalho, o maculelê e o jongo. Os três possuem estruturas coreográficas em nossa cena artística bastante abertas. Mas, inseridas em contextos de oficinas e estudo, conseguimos dançá-las sem obedecer uma sequência de passos pré-estabelecida, vivenciando o brincar popular. Para desdobrar um pouco mais vamos falar em como o maculelê e jongo são feitos em apresentação e como são feitos em oficina. Em nosso quadro de matriz africana, o maculelê é feito em semi-círculo, para possibilitar melhor visão do jogo para o público. É brincado por homens e mulheres sem diferenciação. O jongo é feito numa estrutura diferente da festa: duplas espalhadas jongam enquanto alguns brincantes vão fazendo a “compra”, também sem diferenciar gênero. O maculelê tem uma breve sequência de movimentos no início da dança, diferente do jongo. É importante frisar que o jogo durante a dança não é coreografado, ele acontece espontaneamente. Em



Fig. 28 Para Oxum - Daisy de Souza Reis - 3º ENUDP, 2014 - Foto: Cláudio Etges

apresentação, os brincantes usam roupas brancas, tendo referência à roupa que os escravos usavam (roupas de baixo de seus patrões) e os pés ficam descalços. Guias são simbolizadas por colares de lã feitos pelos brincantes e pedaços de tecido coloridos, com aspecto de gastos, são colocados na cabeça. O quadro possui duas versões musicais: gravações ou as mesmas músicas ao vivo. Neste último ano intensificamos o estudo do toque de tambor e isto possibilitou a inserção da música ao vivo no quadro com maior facilidade, pois alguns brincantes se propõem a tocar e cantar.

Quando levamos essas manifestações para espaços de oficinas, elas são feitas em roda, e o jongo é feito com apenas duas pessoas no centro. Nem sempre seguimos a tradição de Guaratinguetá – onde homens só podem comprar homens e mulheres só podem comprar mulheres. Isso depende do local e contexto em que estamos realizando a oficina.

A questão de gênero permeia várias discussões no grupo, especialmente quando apresentamos um produto artístico. As autoras deste artigo não se identificam com a cultura gaúcha neste contexto, onde a figura masculina está superior à feminina e através da proposta do grupo em encarar a dança gaúcha como uma cultura viva – portanto, mutável –, conseguimos nos inserir a esta dança sem nos incomodar com essa questão. Inserimos nossas ideias acerca de gênero discretamente no quadro, quando dançamos em pares de duas mulheres ou de dois homens ou, ainda, mistos; quando não privilegiamos o sapateio acima do sarandeio e quando mantemos uma atmosfera de igualdade entre homens e mulheres rondando a dança.

Evidentemente o figurino é parte importante dentro das composições. Nas versões que montamos do gaúcho desde 2014, modificamos o figurino de acordo com a proposta de apresentação/intervenção. Utilizamos bastante as roupas do dia-a-dia de cada brincante para demonstrar a aproximação com a linguagem mais contemporânea visada pelo grupo. Também temos uma versão dos figurinos composta por saias floridas e bombachas de algodão, blusas e camisetas de

cor neutra e alpargatas. Percebemos que estes trajes aproximam também o público, especialmente quando a intenção é que eles dançam junto conosco. Uma nova proposta de figurinos, que ainda não foi levada para o palco, é composta de três opções de trajes que misturam períodos históricos e classes sociais. Ainda estamos em processo de criação para inserir esse novo figurino em cena. Para esse quadro utilizamos gravações de música com mais frequência, pois são menos brincantes que sabem tocar violão, bombo leguero etc, instrumentos característicos do quadro. Além de a estrutura técnica ficar mais exigente nesse caso.

Aproximações e distanciamentos quando levamos a cultura popular para a cena

*Cambia lo superficial
Cambia también lo profundo
Cambia el modo de pensar
Cambia todo en este mundo*

Julio Numhauser Navarro

Entendemos que, no momento em que reproduzimos uma manifestação popular, ou seja, ao tirá-la do seu contexto original, ela se transforma, pois se constitui, portanto, a partir da nossa visão sobre aquele fazer.

No que diz respeito às linguagens do corpo – especialmente danças e peças teatrais – o que podemos dizer é que estas são, tanto quanto as outras “artes”, “depósito de relações sociais”. [...] Quando a “obra de arte” se transforma em “produto cultural” – seja para fins entretenimento, seja para fins educacionais ou outros fins –, a “obra” passa, nos diferentes contextos, por um processo de resignificação. Esse processo não tem fim.

(CAMARGO, 2013, p. 20-21)



Fig. 29 Jongo - Daisy de Souza Reis e Natália Dornelles - 3º ENUDP, 2014 - Foto: Cláudio Etges

Enquanto grupo de pesquisa acerca das culturas populares, entendemos que esse processo de ressignificação que Camargo (2013) aponta em seu texto está sempre presente no nosso fazer, pelos motivos já expostos nesta escrita. E a ideia de ser um processo sem fim se relaciona com o fazer do grupo Paralelo 30 em entender que o contexto em que fará sua apresentação/intervenção é elemento constituinte do fazer, ou seja, levamos em consideração o público que estará presente. Esse processo de ressignificação ao levar uma manifestação popular para cena também ocorre pelos brincantes do fazer popular. Brook (1999) relata em seu livro *Porta Aberta* sua experiência ao assistir ao espetáculo *Ta'azieh* – que trata do tormento dos doze primeiros seguidores do Profeta – em uma aldeia no Irã em um espaço público e o quanto esse mesmo espetáculo apresentado pelo mesmo grupo em um palco, com todo um aparato cênico que não tinham na rua, transformou o significado daquele martírio, se preocupando mais com a estética do que com o conteúdo sagrado da obra. Outro exemplo mais próximo ao nosso tema é do Mestre Jefinho do Jongo do Tamandaré de Guaratinguetá. Ele também relata as transformações do jongo quando realizado na comunidade e quando apresentado no palco. Na roda de jongo na comunidade há uma relação religiosa com a dança e os pontos que não é levada à cena, onde o importante é mostrar a dança dos jongueiros.

Porém levar para o palco não significa necessariamente perder a essência daquela manifestação. Poucas são as vezes em que pensamos vestir uma personagem, pois não temos a intenção de fazer uma representação, mas simplesmente dançar, e aí transmitir alguma verdade. São Laura e Maurício que estão dançando, e não uma representação do gaúcho dos pampas e sua prenda. E, portanto, é como Maurício e Laura se colocam nessa manifestação, inspirados a partir de histórias, neste caso, da vida campeira do Rio Grande do Sul.

Reiterando nosso pensamento, acreditamos que, ao tirarmos uma expressão popular de seu local de origem, ela passa por uma mudança através do olhar do grupo. Não rezamos o terço antes de iniciar a roda de jongo, como é feito em Guaratinguetá, pois revisitamos essa dança atribuindo o nosso fazer artístico a ela. Não é uma cópia fiel do festejo, e, portanto, há um distanciamento. Elencamos algumas questões chaves para que não se perca a essência, podendo até ser algo pequeno, como manter maior contato com a terra a partir de uma base mais baixa, com joelhos flexionados e um posicionamento de quadril diferente do usual no quadro de matriz africana. O que mais

pretendemos levar em consideração na construção da cena acerca dos fazeres populares no Grupo de Brincantes do Paralelo 30 é manter vivo o sentido do brincar, com toda a seriedade que o brincar merece.

Considerações finais

*Me fui, diciendo adiós
Y en ese adiós quedó enredado un querer
Agitando pañuelos me fui
Qué lindo añorar la zamba de ayer*

Los Hermanos Ábalos

Falar sobre a construção cênica de um grupo, ainda que seja o nosso próprio, é desafiador. No Paralelo 30 a cena se constrói levando em consideração inúmeras questões: as vivências pessoais de cada brincante, o estudo de certa manifestação e de qual comunidade/cidade buscamos nossa inspiração, as opções estéticas considerando o público que irá nos assistir a cada apresentação, leituras de textos históricos e poéticos, entender as principais questões que dão à dança sua essência, deixar o brincar acontecer e entender que muitas coisas estão operando na dança para além dos passos que são executados. Citamos aqui alguns exemplos do que acontece no vasto contexto da criação cênica em nosso grupo, podendo, inclusive, não ter considerado questões importantes para algum brincante em particular.

Desta forma, retomamos a ideia de que a dança popular é cultura viva, e é possível ressignificá-la sem perder sua essência por completo, e inserir discussões atuais em processos artísticos.



Referências

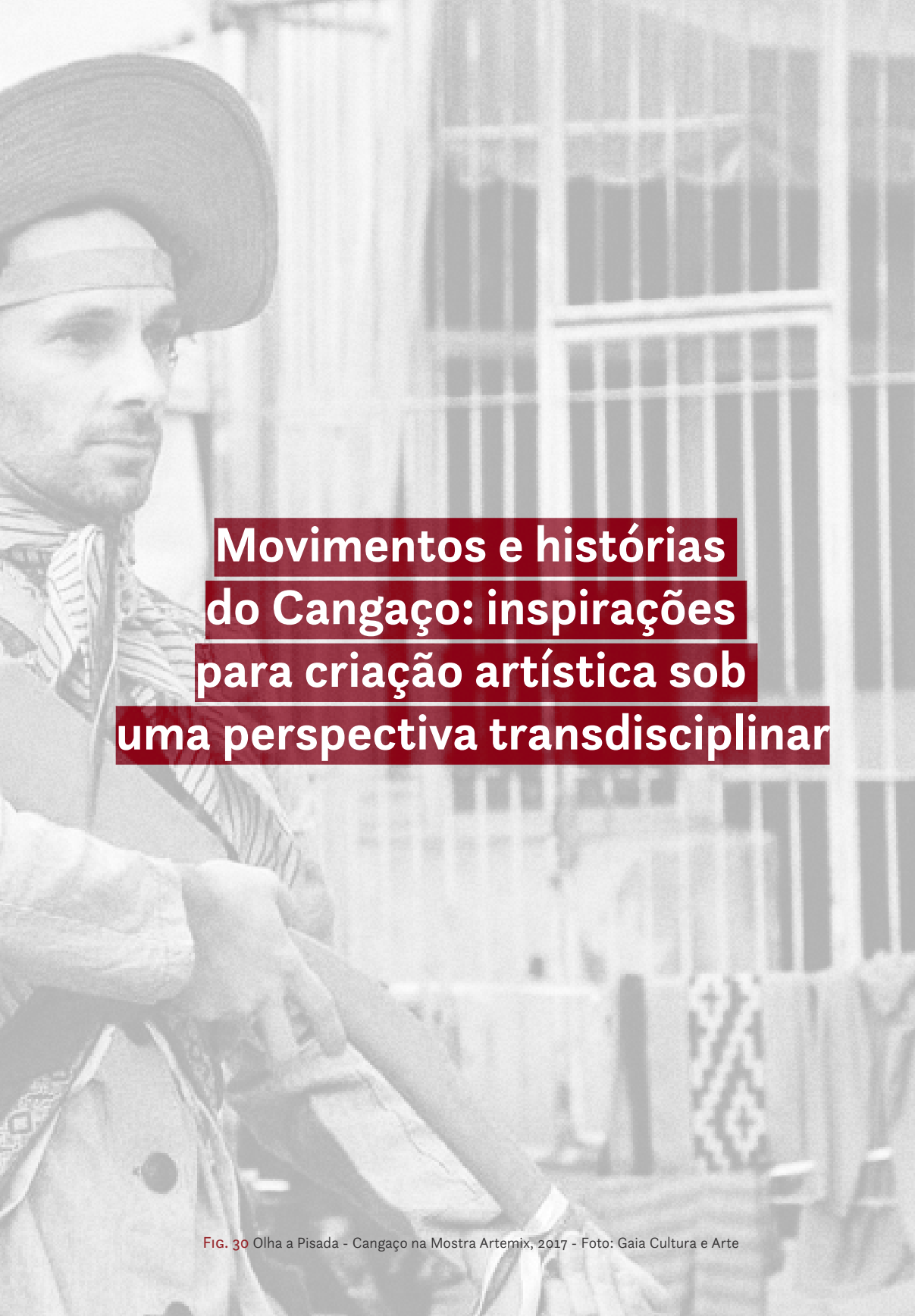
BAUERMANN, Laura. *A dança do brincante: um estudo sobre a aprendizagem em espaços de festa popular*. 2016. 83 f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

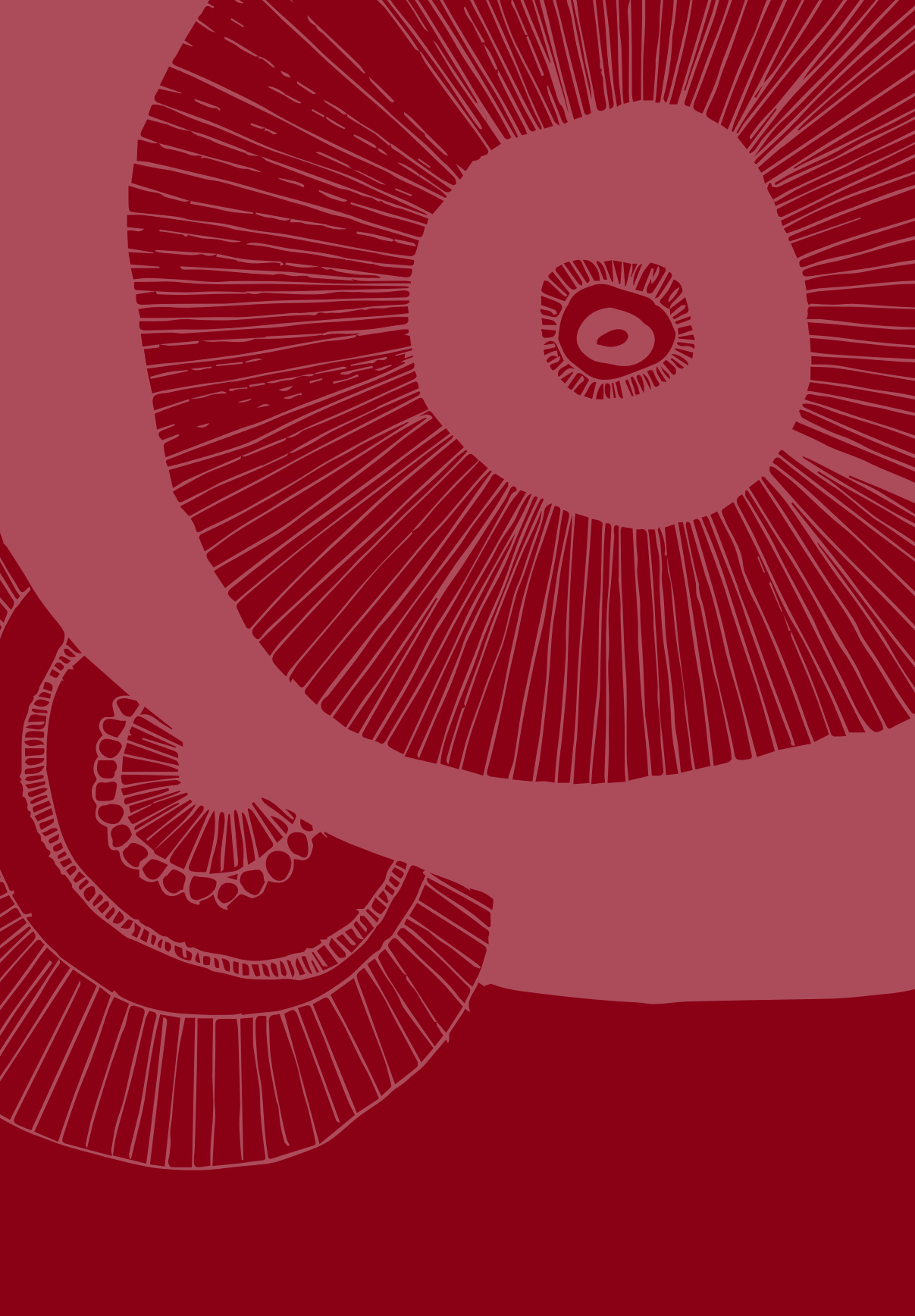
CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. In: _____. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Editora Insular, 2013. p. 15-29.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Sonoros ofícios: cantos de trabalho – circuito 2015/2016*. Rio de Janeiro: SESC; Departamento Nacional, 2015.





**Movimentos e histórias
do Cangaço: inspirações
para criação artística sob
uma perspectiva transdisciplinar**



LAURA BAUERMANN
JAIR FELIPE BONATTO UMANN

No ensaio que segue apresentaremos uma retomada do trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Dança de Laura, orientado por Jair, em 2013, na UFRGS.

Na ocasião, a pesquisa retomava a realização de um processo de criação artística acerca do universo do Cangaço²², com foco na concepção e confecção do traje de cangaceiro utilizado na performance. Esse processo criativo foi uma das ações que compuseram a prática do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 enquanto Projeto de Extensão da UFRGS em 2011.

22 Cangaço foi (ou é) um movimento sociocultural ocorrido no nordeste brasileiro. Para fins deste estudo e do processo artístico do grupo, pesquisamos os acontecimentos que envolveram o fenômeno por volta de 1920.

Cabe destacar algumas considerações acerca da postura transdisciplinar que o grupo assumiu no processo criativo em questão. Para tanto, apontamos, primeiramente, a *complexidade* como marca fundamental para um estudo transdisciplinar acerca de um fenômeno cultural como o Cangaço. Conforme Edgar Morin (2006, p. 13, grifo do autor):

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 o nosso mundo fenomênico.

Consideramos também os *diferentes níveis de realidade*, esses estão ligados aos estados de consciência pelos quais transitamos ao longo da pesquisa e da criação cênica e são acessíveis graças aos diferentes níveis de percepção do sujeito. Partindo do entendimento dos níveis de realidade, Umann explica a lógica do terceiro incluído:

[...] operante inclusive em sistemas complexos, admite que dois elementos que, a partir de um nível de realidade, aparentam ser contraditórios e separados, já em outro nível de realidade podem se revelar como “dois lados da mesma moeda”, aí não mais excludentes, sim complementares e interdependentes.

(UMANN, 2007, p. 22-23)

Por meio da teorização destes três axiomas – a complexidade, os níveis de realidade e o terceiro incluído – a transdisciplinaridade nos inspira a abrir o olhar ao nos aproximarmos das histórias dos cangaceiros e de seus fazeres. Por isso, durante o processo criativo do grupo, consideramos o que percebemos como símbolos e signos dessa cultura, mas também aquilo que não percebemos e que atravessa tanto o Cangaço do sertão brasileiro como o cangaceiro de cada brincante do Paralelo 30.

Ao longo desta escrita vamos discorrer sobre como as histórias sobre o Cangaço inspiraram o coletivo a criar a performance do Cangaço. Também destacamos algumas questões importantes

sobre as opções de dança e movimento que compõem a cena. Por fim, ressaltamos as escolhas em relação à confecção e utilização do traje como envolvimento que integra a cena.

As histórias do Cangaço

Cangaço é a reunião de objetos menores e confusos, utensílios das famílias humildes, mobília de pobre e escravo [...] Troços. Tarecos. Burundangas. Cacarecos. Cangaçada, cangaçaria [...]. De canga, com o sufixo ação? [...] “conjunto de armas que costumam conduzir os valentões” [...] para o sertanejo é o preparo, carregado, aviamento, parafernália do cangaceiro, inseparável e característica, armas, munições, bornais, bisacos com suprimentos de balas, alimentos secos, meisinhas tradicionais, uma muda de roupa etc. Tomar o Cangaço, viver no Cangaço, andar no Cangaço, debaixo do Cangaço, são sinônimos do bandoleiro.

(CASCUDO, 1982, p. 189)

Desde que iniciamos o estudo sobre o Cangaço (lá em 2011) até o momento presente (aqui em 2017), muitas foram as histórias, as imagens, os depoimentos, os registros e os museus que acessamos acerca do tema. Dentre histórias variadas, às vezes contraditórias, fica claro para nós a complexidade envolvida nesse movimento sociocultural que não alcança ser compreendido de forma linear. Portanto, neste texto, vamos apontar pistas do que, para nós, melhor descreve o que encontramos com o Cangaço.

Trata-se de uma cultura sertaneja, rica em cores e criatividade. Conforme destaca Darcy Ribeiro (2006), desenvolveu-se em meio a um território seco e paisagem dura, por um povo isolado da costa litorânea que se dedicava à atividade pastoril sobre um terreno árido, com pouquíssimos recursos no que se deve à fertilidade, mas sem fronteiras. Um mundo cultural marcado por traços rústicos, tais como a expressão do banditismo e a importância dada aos valores pessoais como honra e fidelidade; e no que se deve à religião, conservam-se características do arcaico como a crença no fantástico, nas histórias míticas e nos patuás²³.

²³ Conforme o Dicionário do Folclore Brasileiro, patuá é uma espécie de amuleto. “Os cabras e semelhante gentinha trazem, nos patuás corporais, sangui-nhos, pedaços de pedra d’ara e cousas que cuidam supersticiosamente que os livram de ferro e balas de quem briga com eles, ou para amansar os senhores, etc.” (MORAIS apud CASCUDO, 1998, p. 686).

Para Frederico Pernambucano de Mello no livro *Estrelas de Couro: a estética do Cangaço* (2010), o Cangaço, enquanto expressão de resistência contra as “novidades” do governo, tem suas origens remontadas à colonização brasileira da faixa litorânea, no período das capitanias. Nessa época, os movimentos de irredentismo vão sendo expulsos para o interior do país conforme o governo vai estruturando-se no litoral. Essa camada da população se estabelece, em parte, no interior do nordeste brasileiro, na região da caatinga, que tem sua vida social ambientada pela prática da pecuária desde os séculos XVII e XVIII e seu relevo coberto de uma vegetação hostil que fornece um notado requinte ao banditismo, segundo o autor.

O interior do país ocupado pela população tem a vegetação predominante de pastos ralos, arbustos espinhentos e cactáceas resistentes ao clima semiárido de chuvas irregulares. A atividade pastoril que marca esse povo determina as características de dispersão espacial, da composição familiar, das relações de poder, das vestimentas, da culinária, da religiosidade e dos folguedos. A seguir, destacamos alguns fatores descritos por Darcy Ribeiro (2006) que parecem interessantes para entender a construção da personalidade dos habitantes da região.

Quanto à *dispersão espacial*, Ribeiro (2006) pontua que foi no agreste pernambucano e no recôncavo baiano que se estabeleceram os primeiros currais, a partir dos quais outros se dispersaram ao longo dos rios permanentes da região, São Francisco e Parnaíba. A cada curral foi-se desenvolvendo um vilarejo com hábitos específicos onde pousavam os vaqueiros nas viagens de longas distâncias. Os povoados dispersos conservaram muitos traços arcaicos como a sua mentalidade fatalista, criando um distanciamento cultural que culminou em conflitos violentos com demais eixos culturais.

Já sobre as *relações de poder*, prevaleciam as relações de autoridade e arbitrariedade do senhor sobre os bens e a família dos vaqueiros; sendo natural da própria atividade destacar os melhores vaqueiros, a honra e o brio na dura lida diária do campo. A posição inferiorizada do vaqueiro sertanejo em relação aos coronéis é constatada por diversas situações; são os fazendeiros que monopolizavam não só as terras e o gado, como também as oportunidades de trabalho do sertanejo. Estes ainda comandavam as medidas de socorro e amparo do governo para os flagelados pelas secas nordestinas, sempre mais comovidos pela perda do gado do que pelas necessidades dos trabalhadores.

Ainda, acerca dos *folgedos* e da *religiosidade*, muitas festividades regionais surgiram das vaquejadas, onde vaqueiros se reuniam para apartar o gado. As reuniões dos devotos em torno dos santos padroeiros e do calendário religioso eram outras ocasiões que privilegiavam o convívio entre as famílias vizinhas, das quais resultavam festas, bailes e casamentos. Foram também as características pastoris já citadas acima, que envolvem honra pessoal, predisposição à violência, rusticidade e penúria pelas condições climáticas, que originaram o Cangaço e o fanatismo religioso do sertão; ambos baseados na esperança de um heroísmo mítico que salve da pobreza, alimentado pelo surgimento frequente de messias originados no fanatismo português.

Grande parte dessas histórias e do caráter descrito acima estão expressas em versos da literatura de cordel e dos cantadores das feiras. No verso abaixo, o poeta paraibano da literatura de cordel Leandro Gomes de Barros (1865-1918) narra a história de Antônio Silvino (cangaceiro, nascido em Pernambuco, em 1875, e falecido na Paraíba, em 1944):

*Onde eu estou não se rouba
Nem se fala em vida alheia
Porque na minha justiça
Não vai ninguém pra cadeia:
Paga logo o que tem feito
Com o sangue da própria veia!*

(MELLO, 2010, p. 46)

A literatura de cordel, os versos cantados na feira, assim como a fotografia (que chega ao sertão por volta de 1910) são importantes ferramentas que, além de funcionarem como o modo de difusão e comunicação social, marcam a cultura com alto teor poético e rítmico. Em geral, retratam a imponência, valentia, a riqueza do traje e o fascínio que geravam os bandos de cangaceiros no restante da população (MELLO, 2010).

Muito da inspiração do Grupo de Brincantes, no que tange à atmosfera do Cangaço e à sua poesia, teve como referência importante o livro *Flor de Romances Trágicos* (1982) escrito por Luís da Câmara Cascudo. Nele estão alguns exemplos da literatura da época, pois a obra traz, em versos, diversas histórias de personagens do Cangaço cujos

registros datam entre 1720 e 1950 pelos estados Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Ceará e Bahia. Entre os relatos estão histórias e feitos de cangaceiros, alguns combates entre bandos e contra governantes, assaltos em feiras e fazendas, prisões e mortes. Um dos registros é do mesmo cangaceiro citado anteriormente, Antônio Silvino:

*Meu pai fez diversas mortes
Porém não era bandido;
Matava em defesa própria,
Quando se via agredido,
Pois nunca guardou desfeita
E morreu por atrevido.*

(CASCUDO, 1982, p. 29)

O livro ressalta de maneira poética a violência do Cangaço, dois elementos a princípio contraditórios – violência e poesia –, que constituem juntos a complexidade desse fenômeno. Graças a essa via de entendimento, presente tanto na história do Cangaço quanto no fazer do paralelo, é que a arte se torna forma potente de expressão para uma cultura que não se resolve por dualidades que se anulam, como: bem ou mal, certo ou errado, limpo ou sujo, quente ou frio, invisível ou visível etc. No Cangaço, e no fazer que compreendemos dos cangaceiros, existe sempre um conjunto de condições extremas que tornam a vida um movimento incerto. E os cangaceiros buscam, muitas vezes nas atividades evidentemente simbólicas, apoio para lidar com as condições do ambiente.

Xaxado: movimento para a dança do cangaceiro

***“Olê muié rendeira
Olê muié rendá
Chorou por mim não fica
Solução vai pro borná”***

***Assim era que cantava os cabras de Lampião
Dançando e xaxando nos forró do sertão
Entrando numa cidade ao sair dum povoado
Cantando a rendeira se danavam no xaxado***

²⁴ Cabe destacar que se atribui a composição da primeira estrofe da canção ao próprio Lampião.

Luis Gonzaga e Zé Dantas²⁴

Nos momentos ociosos, escondidos e muitas vezes até protegidos pelos coronéis, os cangaceiros se reuniam para cantar as toadas do xaxado “*mexidos* ao ritmo da batida de mão na argola à esquerda da culatra do rifle *cruzeta*.” (MELLO, 2010, p. 48, grifos do autor).

A palavra *xaxado* é utilizada por Mello (2010) para se referir ao barulho que as sandálias produzem na *dança da pisada*, que era feita pelos bandoleiros no esconderijo, nas folgas entre os combates. Sem instrumentos, a dança era sonorizada pelo xaxar das sandálias e por versos cantados pelo bando.

Já o autor Bariani Ortêncio, em *Cartilha do Folclore Brasileiro*, utiliza *xaxado* para se referir à própria dança. Também o autor Câmara Cascudo (1998) acrescenta que o nome é originário do xá-xá-xá, onomatopeia do som produzido pelas alpercatas (sandálias) durante a dança. Os dois autores trazem em suas obras que a dança era praticada exclusivamente pelos homens e que foi difundida pelo bando de Lampião, com a chegada dos seus cabras (como eram chamados os cangaceiros do bando de Lampião²⁵) na Bahia.

Sobre a dança, tanto Cascudo (1998) quanto Ortêncio (2004) registram que os movimentos eram executados em círculos e colunas, e que os passos eram como rápidos sapateados, nos quais o pé direito deslizava para o lado e para frente puxando o pé esquerdo. Além do canto e do som das alpercatas, os movimentos podiam ser marcados também pela batida forte do fuzil no chão, sendo “o rifle a dama”, nas palavras de Luiz Gonzaga (CASCUDO, 1998, p. 920).

Para a criação da cena²⁶ dos Brincantes do Paralelo 30, o xaxar das sandálias guia o movimento e os deslocamentos no chão do palco. Esta talvez seja a performance do grupo mais direcionada ao espaço do palco italiano. Atualmente, iniciamos a cena com uma procissão que louva santos católicos na qual realizamos um lento deslocamento até chegar ao palco. Quando chegamos, estamos nos preparando para a cena do Cangaço, vestimos parte do traje (os lençóis, bornais, cabaças e cartucheiras) e arrumamos as armas para que estejam em condições de performar as batalhas.

25 O cangaceiro Lampião nasceu em Serra Talhada/PE (1898) e é um dos mais famosos do movimento, tendo inúmeros registros em cordéis, cinema, histórias em quadrinhos, dentre outras formas de publicação (SÁ, 2011).

26 Trabalhamos com bastante flexibilidade entre uma apresentação e outra, assim, nem sempre a cena ocorre da forma como está descrita aqui. Mas, acima de tudo, a descrição vem para destacar as intenções da performance criada pelo coletivo.

Fig. 31 Cabaças, 2014 - Foto: Acervo do grupo





Fig. 32 Carcará - Cangaço, 2015 - Foto: Cláudio Etges

Então, no palco, criamos três instâncias de Cangaço. A primeira: guiada pelo canto da *mulher rendeira* (verso citado acima), retrata um espaço de brincadeira, de jogar com as armas, de brincar com o xaxar das sandálias, de experimentar movimentos com todo o aparato que carrega um cangaceiro. O segundo momento produz um espaço de transição, onde os brincantes-cangaceiros já executam formações de linhas, colunas e pequenos grupos e por esses elementos uma batalha começa a se instaurar, sem deixar de lado o teor de brincadeira da manifestação cultural. Os movimentos ocorrem ao som da música “Olha a Pisada”²⁷. Como num tempo não linear, esse momento é interrompido pelo espaço da reza. Há uma suspensão da ação dos cangaceiros para que a reverência ao santo e àquele algo maior que rege a vida no sertão seja lembrado. O terceiro momento da cena é a performance da tensão do Cangaço. Aqui está presente um algo

que ameaça os cangaceiros, ao som do “Carcará”²⁸, que *pega, mata e come*, intensifica-se a rigidez da postura dos brincantes, linhas, filas e a intenção da precisão no movimento corporal formam essa tensão. Ainda se mantém o xaxado como base de movimento em todos os momentos.

Assim construímos a dança do nosso bando de cangaceiros-brincantes. Inspirados pelos vídeos e fotografias de cangaceiros, trazemos o movimento seco e preciso ao corpo, inspirados também pelos registros de dança nos versos dos cordéis, criamos enredo, deslocamentos e estruturas coreográficas para compor a cena.

Os trajés: um fazer dos cangaceiros e a importância da incorporação das vestes para a cena

No fenômeno do Cangaço, tanto as vestes como os utensílios do cotidiano estavam carregados de significados simbólicos. Eles evoluíram ao longo do desenvolvimento do próprio Cangaço, absorvendo as influências dos povos que passaram pelo sertão brasileiro desde

²⁷ Composição: Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1954.

²⁸ Composição: João do Vale e José Candido, 1965. Intérprete: Otto, 2011.

o século XVII, tais como os holandeses, portugueses, árabes e os próprios indígenas que já estavam no local. Como exemplo, trazemos a descrição de traje do cangaceiro Mané Chiquinha:

Grande chapéu de couro quebrado adiante e atrás, meio à Napoleão, enfeitado com uma rosa encarnada, e de largo barbicacho, espécie de cilha na testa, logo acima das sobrancelhas; um lenço encarnado posto do pescoço à cintura, servindo de peitoral; um bernal cheio de balas e um cobertor de lã, postos a tiracolo; um patuá e uma cabaça de colo amarrados à cintura, e onde trazia mantimentos e água para grandes travessias; alpercatas de rabicho; cartucheiras de arma longa e de arma curta; um grande punhal de dois gumes, cabo de prata e ouro [...].

(OLIVEIRA, 1920, p. 102)

A confecção de toda essa parafernália é apontada como momentos de reconhecida importância para os componentes dos bandos a fim de manter a harmonia do grupo; além disso, considera-se que o trabalho manual possa ter servido como meio de equilíbrio mental em contraponto ao ambiente violento ao qual estavam expostos. “Não teriam, por ventura, antes mesmo da formulação de Jung, alimentado o lado feminino da sua personalidade?” (MELLO, 2010, p. 76). O autor sugere que, a partir desse reequilíbrio, fosse amenizada a brutalidade dos indivíduos. Tais eventos teriam acontecido principalmente depois da década de 30, quando os combates começaram a ficar mais espaçados e, por isso, o tempo de permanência no mesmo esconderijo passava a ser mais longo.

Tal dedicação encontrada no bando de Lampião, no qual tanto “bernal, como cartucheira, correia, capa de cantil e luva era das peças confeccionadas na intimidade do bando, em regra.” (MELLO, 2010, p. 146-147), concorda com Graziela Rodrigues (1997, p. 93) que, referindo-se à confecção de trajes na cultura do Candomblé, defende:



Fig. 33 Cortejo em Schieder-Schwalenberg/Alemanha, 2014 - Foto: Acervo do grupo



FIG. 34 Cangaceira Giordana
Ostrek Webber - *O povo brasileiro*, 2011 - Foto:
Cláudio Etges

As vestiduras elaboradas requerem a participação do seu sujeito para que sejam confeccionadas. [...] São ações ritualísticas em que a pessoa está numa condição favorável tanto para receber como para imprimir os sentidos internos relacionados ao vestuário.

Para o Grupo de Brincantes, a proposta de incentivar que cada dançante interfira na confecção do seu traje explora a condição favorável do dançante como potencial para aproximar os símbolos do cotidiano do Cangaço ao imaginário de cangaceiro criado pelo brincante. A partir disso buscamos emergir na complexidade da cultura popular ao aproximar as relações da confecção da vestimenta que ocorrem na manifestação ao processo de criação.

Ao relacionar com a dança popular e com a manifestação do Cangaço, percebemos que há, no traje em questão, uma mistura dessas classificações no sentido que pretende ser um traje realista, inclusive com bastante precisão em virtude da quantidade de registros acessíveis. Porém, dentro da própria cultura, o traje de cada cangaceiro expressava a sua personalidade mediante a intimidade e dedicação com que as roupas e apetrechos eram confeccionados. Logo, ao pensar na veste utilizada na cena, ambas as características devem ser consideradas.

Outra forte característica dos costumes de tal cultura é o conteúdo simbólico presente na vestimenta:

Ao invés de procurar camuflagem para a proteção do combatente, é adornado de espelhos, moedas, metais, botões e recortes multicores, tronando-se um alvo de fácil visibilidade até no escuro. Lembremo-nos, entretanto, que no entendimento do comportamento arcaico, o homem está ligado e dependente ao sobrenatural, em nome do qual ele exerce uma missão, lidera um grupo, desafia porque se acredita protegido e inviolável e, de fato, desligado do componente da morte. Esta explicação, embora sumária, de algum modo justifica a incidência da superfluidade

ornamental no traje do cangaceiro, que antes de sua implicação mítica, deriva do empírico traje do vaqueiro.

(MELLO, 2010, p. 49)

Assim, os elementos míticos são o que, para o Paralelo 30, tornam a indumentária atraente e potencialmente artística para compor, junto à dança, a estética do Cangaço. A possibilidade de envolvimento na confecção de parte do traje pelo próprio grupo é outro fator, presente na cultura, interessante para trazer aos corpos dos brincantes as características do comportamento do cangaceiro.

Guardamos, na criação dessa cena, momentos importantes de relação brincante-traje. Desde a concepção, alguns componentes do traje foram confeccionados por integrantes do grupo, reafirmando esse fazer como algo constituinte do fazer dos cangaceiros que deveria estar presente na nossa performance.

Dentre as muitas opções de vestimenta, escolhemos para os cangaceiros homens: uma túnica (Fig. 34) em sarja (ou um paletó, em alguns casos), e uma calça modelo social, tudo em tons de azul, verde, marrom e bege. Para as mulheres: um vestido (Fig. 35) em sarja que varia entre tons de azul e marrom.

Por cima dessa vestimenta básica estão um par de lençóis *para deitar e para cobrir*²⁹ dobrados como uma faixa que são colocados cruzando o tronco e amarrados com tiras de couro entre a cintura e o quadril. Por cima, colocamos uma tira que prende a cabaça e às vezes uma caneca, e então um par de bornais, que são as bolsas emblemáticas dos cangaceiros nas quais eles devem colocar tudo o que precisam.

Das bolsas laterais, o embornal – ou bernal, da variante preferida pelo cangaceiro – vinha o matiz do conjunto do traje em estudo, predominando na secura pernambucana o desenho geométrico, puxado a galão de cor contrastante sobre a lonita ou brim grosso. Vermelho ou azul pontilhado no barrento do cáqui, uma escolha fácil. Amarelo sobre a mescla azul, outra, azul céu sobre o azulão carregado, mais raro. A opulência baiana traz os motivos florais mais vivos que se possa imaginar [...]. Um deslumbramento de cores, diga-se aqui sem exagero algum.

(MELLO, 2010, p. 142)



Fig. 35 Modelo de Túnica.
Fonte: BAUERMANN, 2013.

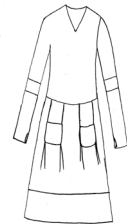


Fig. 36 Modelos de Vestidos.
Fonte: BAUERMANN, 2013.

²⁹ Na andança dos cangaceiros, a cama devia ser levada junto ao corpo até o próximo ponto de acampamento. Aí iam os lençóis dobrados e amarrados ao corpo (MELLO, 2010).



FIG. 37 Bornal e Patuás - Cangaço, 2014 - Foto: Acervo do grupo

Os bornais, parte fundamental do traje, foram confeccionados pelos próprios integrantes do Paralelo 30 e são o elemento de maior interferência para cada brincante no momento da dança. Para recheiar os bornais, sempre colocamos coisas pessoais e importantes, que o nosso cangaceiro vá necessitar na performance. Há sempre um tempo dedicado a isso na preparação para a cena.

Além do que já foi listado, o traje também está composto pela *jabiraca*, um lenço que vai no pescoço do cangaceiro, preso por alianças. Alguns levam cartucheiras, e todos calçamos sandálias de couro com modelos característicos da cultura. Utilizamos meias grossas que envolvem a perna até próximo ao joelho e alguns utilizam perneiras de couro. Enquanto dançamos, carregamos armas usadas para apontar e para brincar; sandálias que protegem os pés do mato e que produzem o som do xaxado e, ainda, são determinantes para o movimento de base.

Na cabeça, os homens utilizam chapéus de couro com a aba rebatida, e as mulheres, o melhor penteado que a cangaceira conseguir elaborar no momento.

Quando iniciamos as apresentações públicas do Cangaço, apenas uma pessoa vestia-se no palco e os outros brincantes entravam com a vestimenta já completa. Porém, ao longo do tempo, colocar o traje no corpo tornou-se parte importante da performance. Como isso ocorre na cena varia muito a cada apresentação, no entanto, buscamos sempre um momento em que o cangaceiro possa se vestir no sentido de colocar no corpo todo o peso, as cores, os apetrechos, *os troços, os tarecos e as burundangas* que designam a imagem do Cangaço para os brincantes.

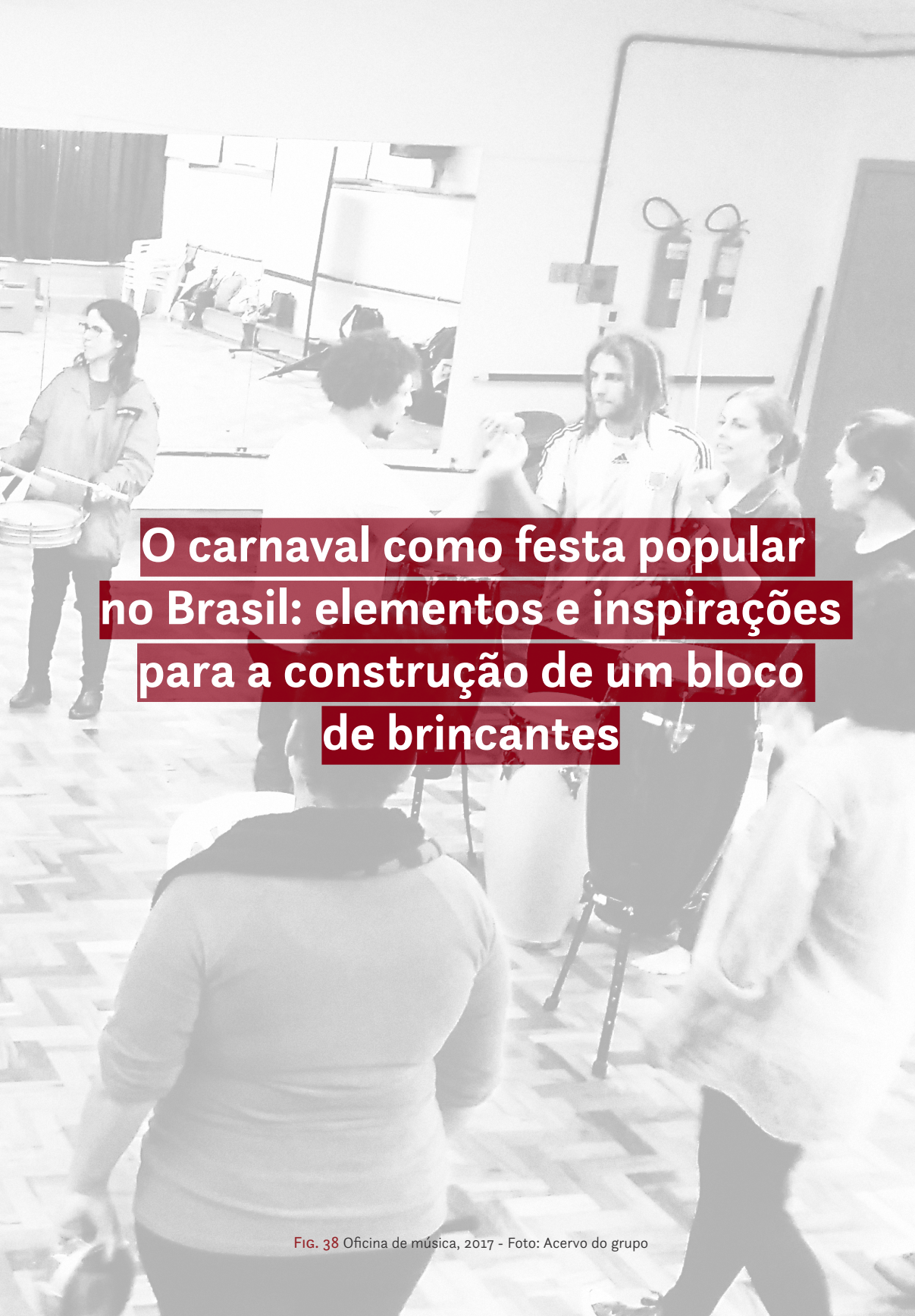
Tais apetrechos também conferem o peso ao movimento e a rigidez com a qual o corpo precisa se portar diante da atmosfera que acreditamos para a cena. A dança, que é realizada e se realiza *por e em* um corpo, matéria e alma, aparece constituída de energias, ondas, padrões e ritmos; é arte, experiência estética, para ser feita em movimento. O traje, o figurino feito de tecido (que é a imagem da complexidade para Morin), carrega significados e significa no corpo do brincante, adquire volume assim como o corpo adquire os volumes da indumentária.



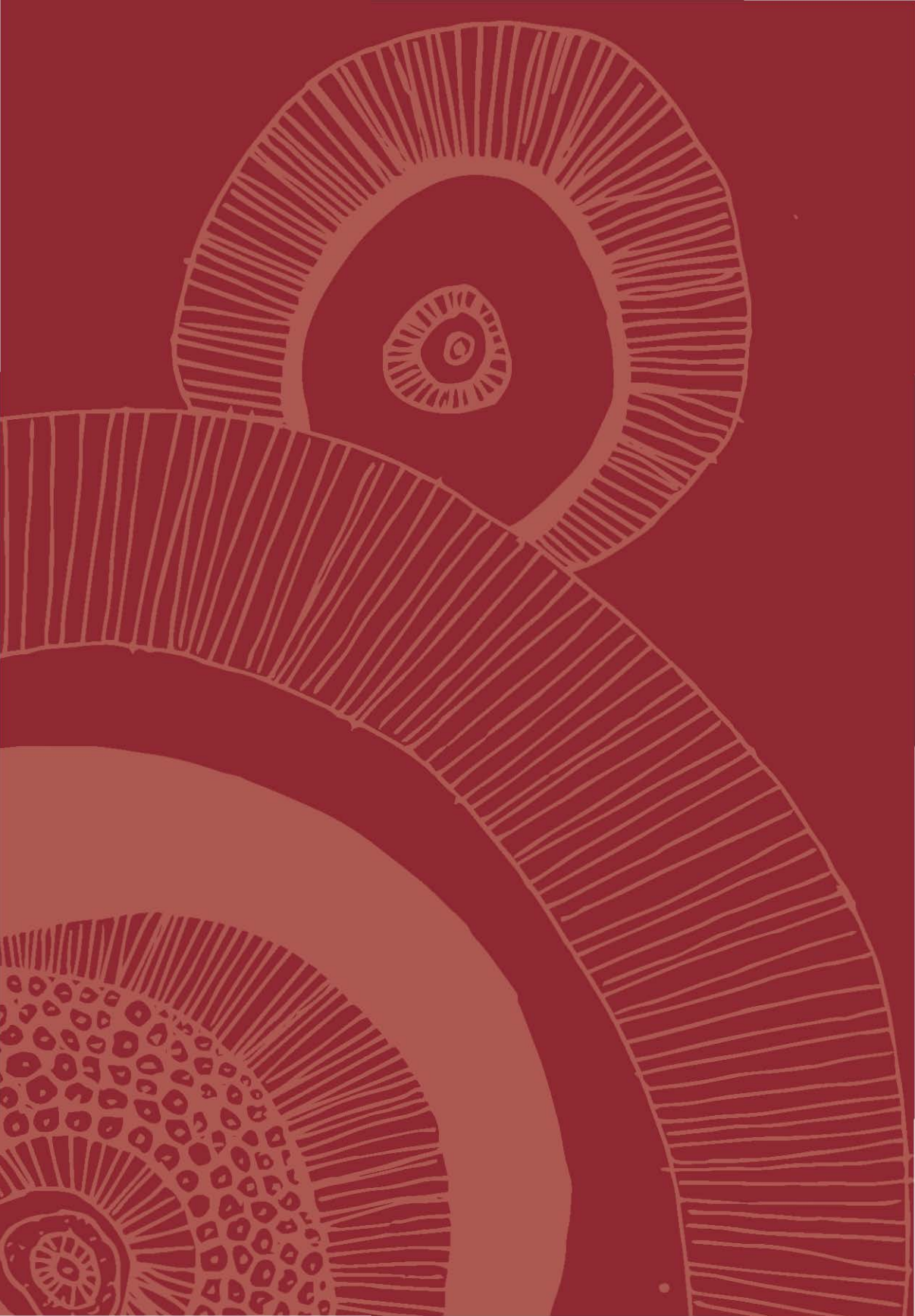
Referências

- BAUERMANN, Laura. *Troços, tarecos e burundangas: o processo de criação dos trajes do Cangaço para os Brincantes do Paralelo 30*. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Flor de Romances Trágicos*. Rio de Janeiro: Catedra, 1982.
- _____. *Dicionário do folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1998.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do Cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- OLIVEIRA, Xavier de. *Beatos e Cangaceiros*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1920.
- ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. *Cartilha do folclore brasileiro*. 2. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2004.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, pesquisador, interprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SÁ, Antônio Fernando de A. *Memória do Cangaço no sertão do São Francisco*. *Textos de História*, v. 17, n. 1, p. 133-142, 2009.
- UMANN, Jair Felipe Bonatto. *Dançando em harmonia na cadência da transdisciplinaridade: um referencial para o ensino das danças populares brasileiras na universidade*. 2007. 91 f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Faculdade de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.





**O carnaval como festa popular
no Brasil: elementos e inspirações
para a construção de um bloco
de brincantes**



ALINE MENDES RODRIGUES MAURÍCIO DA SILVA CÉSAR

Desde sua criação, o Grupo de Brincantes do Paralelo 30 se ocupa da tarefa de se (re)inventar para além de uma coreografia ou de um quadro de dança, mas também o grupo como um todo se encarregando da tarefa de se (re)construir como coletivo, tanto para nossa identidade quanto, e conseqüentemente, para nossa produção artística.

Invariavelmente isso ocorre de forma muito natural, com a entrada de novos integrantes, saída de outros, ou até mesmo com o protagonismo em novas atividades dos integrantes mais antigos. Ainda, cada componente contribui conforme suas possibilidades e, desta forma, vamos construindo nossa identidade com foco na transdisciplinaridade³⁰, entendendo que todos os nossos fazeres como indivíduos, fora dos nossos encontros ou dentro, acabam caracterizando e influenciando a identidade do grupo. Por essa razão, todas as atividades das quais as pessoas que fazem parte do grupo se propõem a realizar, estudar, ou apenas praticar e agir, dão forma, conteúdo e essência para as nossas produções artísticas como Brincantes do Paralelo 30.

30 A **transdisciplinaridade** é uma abordagem científica que visa à unidade do conhecimento. Desta forma, procura estimular uma nova compreensão da realidade articulando elementos que passam entre, além e através das disciplinas, numa busca de compreensão da complexidade do mundo real (ROCHA FILHO, 2007, p. 76, grifo do autor).

Assim sendo, já sabendo de um desejo antigo do coletivo em desenvolver algum quadro com o tema “samba”, bem como observando os atuais movimentos dos nossos encontros envolvendo sons e estudos que permeiam o citado ritmo/dança/cultura, decidimos escrever este texto com a motivação de impulsionar tal criação do grupo.

Muito do fazer do grupo surge das necessidades que temos, como quando montamos um quadro de dança de um movimento do sertão nordestino conhecido como Cangaço, por exemplo. Naquele momento tivemos que pesquisar sobre o contexto em que está inserido esse movimento, ainda muito vivo em várias partes do Nordeste, dança, criação do quadro em si, religiosidade, confecção do figurino e das armas. Foi através de viagens individuais que algumas pessoas fizeram para o nordeste, e até mesmo de um trabalho de conclusão de curso de uma das integrantes, que conseguimos tornar crível nossa arte, o que nos animou para o envolvimento que acontece até hoje no desenvolvimento das coreografias, dos figurinos, bem como nas apresentações que fazemos como representações daqueles cangaceiros que viveram o sertão nordestino. Ou seja, necessitamos de uma série de vivências para construir uma cena e, é importante salientar, não necessariamente tal vivência precisa ser do coletivo inteiro, mas sim de um ou mais integrantes que acrescentem suas experiências em prol do coletivo. Por isso julgamos, como dupla de escritoras, que a oportunidade de estudar e escrever sobre a construção de um quadro com o tema samba é muitíssimo potente no processo criativo do grupo.

Recentemente em nossas atividades temos mergulhado e nos debruçado no tema do carnaval como festa popular. O que estamos nos propondo a estudar e pesquisar tem a intenção de formar um bloco de carnaval para, quem sabe, em algum momento botar o nosso bloco na rua³¹. Mas mais que formar um bloco de carnaval, queremos aprender sobre música e saber mais como tocar instrumentos musicais, entender ritmo e andamento, aliando tais experiências e conhecimentos à dança e aos demais fazeres do grupo.

Agregar conhecimento de experiências anteriores já vivenciadas por alguns integrantes é muito importante para a construção dos nossos quadros, e, para além disso, para a construção do nosso coletivo.

Vamos contar uma experiência que evidenciará sobre o que estamos dizendo aqui; ou seja, esse fazer coletivo influenciado por nossas

31 Referência à música “Eu quero é botar meu bloco na rua”, do cantor Sérgio Sampaio, lançada em 1972 pela gravadora Phillips/Phonogram.

necessidades individuais e de grupo, bem como sobre o quanto a música cantada e tocada pelos brincantes passou a ser mais do que uma necessidade e passou a ser identificada como parte do nosso entendimento artístico.

O Grupo de Brincantes do Paralelo 30, em agosto de 2014, participou do festival folclórico Trachtenfest na cidade alemã Schieder-Schwalenberg. Havia algumas exigências para estar no festival. Uma delas era de que as apresentações de todos os grupos seriam com música ao vivo. Até então havíamos feito apresentações específicas com alguns integrantes do grupo tocando e dançando, com o coral da UFRGS³², mas ir a um festival tendo que montar uma banda com o tempo relativamente curto para ensaiar foi algo que ainda não tínhamos vivenciado no grupo.

Incrivelmente, montamos um conjunto que conseguiu com sintonia cumprir tudo o que precisávamos para o festival, sem contar que dançar com música ao vivo nos tira de um lugar de “sossego”, de saber quando a música começa, seus momentos de parada e quando acaba; logo, temos que estar muito mais atentos aos comandos da música na harmonia com a dança – o que, por outro lado, já é visto por nós como algo positivo. O estado de alerta é muito provocado pelos fazeres do grupo, uma vez que nem sempre programamos com exatidão todos os movimentos que dançamos, por exemplo, então é preciso estar em vigilância. Ou seja, na maioria de nossos quadros dançados não temos uma coreografia fechada do início ao fim, e sim com momentos estruturados de improviso. Intencionalmente, criamos situações com o objetivo de apresentar e representar a festa popular como acontece nos seus lugares de origem, com o foco de sermos fiéis à nossa arte e também para manter o estado de atenção cuidadoso e a presença dos brincantes estando ou não em cena – o que talvez seja a característica mais importante de um brincante. Logo, já estávamos acostumados com o improviso na dança, e durante o festival fizemos isso também com a música.

Decorrido essa experiência com música ao vivo e dança apresentados na Europa, retornamos para Porto Alegre com muitas ideias para incorporar ao crescimento do grupo. Notamos a necessidade de termos mais músicos, estudar e dançar mais com música ao vivo. O desejo do grupo como um todo foi de aprender a tocar, estreitar relações com o curso de graduação em Música, trocar mais experiências com músicos e artistas, comprar instrumentos

32 Diretamente vinculado à Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, o Coral da UFRGS constituiu a Associação Artística Coral Universitário do Rio Grande do Sul, Departamento de Difusão Cultural.



FIG. 39 Toques em cortejo, 2017 - Foto: Acervo do grupo

33 Samba “Não deixe o samba morrer”, composto por Edson Conceição e Aloísio Silva, interpretado e gravado por Alcione em 1975 em seu álbum *A voz do samba*.

musicais (não só para o grupo, mas para a universidade e para os cursos de Dança e Educação Física também).

Ao longo do ano de 2016, convidamos um músico multi-instrumentista com experiência em percussão, composição, integrante de bandas no cenário regional e que já fez parte do grupo para ensinar fundamentos rítmicos dos instrumentos tamborim, caixa, ganzá, bumbo, agogô, surdo e conga.

Durante o período da citada oficina entendemos os fundamentos básicos que compõem um bloco de rua. Aprendemos as células rítmicas de cada instrumento referido, bem como os toques mais variados para brincar com o som que estamos produzindo, como por exemplo a marcha rancho, funk, baião, xote, timbalada, hip hop, frevo e batuque, tudo tendo como base o samba.

Também experimentamos, nos últimos dias da oficina, uma organização específica para tocar os instrumentos distribuídos no espaço, como um bloco de carnaval requer: tocando e andando, brincando, desfilando, fazendo um cortejo (característica marcante das culturas de matriz africana, como por exemplo acontece no maracatu e nas congadas. Na frente o pessoal do tamborim, logo após vinham agogô, ganzá e caixa). Por fim o instrumento mais pesado e volumoso: o surdo, que dá a base/sustentação para o bloco.

Todas essas atividades acabam adicionando ao grupo um conhecimento considerado muito valioso para todos. Desde a técnica propriamente específica de uma dança, música ou cultura, assim como a cooperação, paciência, o respeito aos limites transitórios no aprendizado coletivo. Aprendemos na música o momento certo de entrar, sair, parar e continuar, mesmo que algumas pessoas parassem de tocar por estarem iniciando e não terem ainda a confiança e a habilidade para não deixar o samba morrer nem acabar³³. Saber que os integrantes do grupo podem mudar de ideia e não querer mais participar de nossos encontros, compor outros coletivos, assim

como trazer noções de outros lugares na hora de compor nossa “sinfonia” são alguns dos elementos muito caros em nossa prática.

Após o término da oficina, fez-se necessário continuarmos nosso estudo com a pesquisa e a produção textual para não perdermos a experiência vivida com os instrumentos, e também para darmos continuidade no ânimo do tema. Por isso registramos aqui quais elementos são importantes para construirmos um bloco de carnaval, além de ter um grupo de pessoas tocando instrumentos e compondo a trilha do quadro.

Com isso, tentaremos traçar um breve histórico para contextualizar o que foi e é o carnaval no Brasil, suas transformações como festa popular, tornando-se uma das manifestações mais importantes no cenário nacional e ainda marca registrada do que se entende de cultura brasileira no exterior. Logo após, evidenciar o carnaval de rua de Porto Alegre, acompanhando sua construção, concepção ao longo do tempo com suas transformações e variações. E, por fim, elencar indícios dos elementos constituintes de um bloco de carnaval, para então (ins)pirar a formação do nosso bloco de brincantes.



FIG. 40 Repertório de carnaval, 2017 - Foto: Acervo do grupo

O carnaval, expressão das festas populares no Brasil

O carnaval é uma festa popular de origem europeia que chega ao Brasil por meio da colonização portuguesa na forma de entrudo. O “embrião” do carnaval como o conhecemos atualmente era jogos em que as pessoas, numa “batalha campal”, atiravam umas nas outras água, lama, sujeira, farinha, água de cheiro e até mesmo urina; foi inicialmente pensado para as classes mais altas, mas também era praticado pelas classes mais baixas. Segundo Giron (2011), entrudar constituía um hábito generalizado no Brasil, e essa brincadeira ocorria nos espaços rurais e nas cidades, ocupando as ruas e até mesmo o interior das casas.

Afirma ainda Giron (2011) que a elite do Rio de Janeiro, em meados de 1840, com intenção de festejar os dias de carnaval sem ter que se “misturar” com as classes populares, fizeram, por meio dos principais jornais, uma campanha no intuito de proibir o entrudo, por considerarem uma prática agressiva e imoral, o que acabou acarretando em sua proibição. Inclusive houve repressão por parte da polícia. Na tentativa de substituir o entrudo por algo menos violento, o poder público do Rio de Janeiro patrocinou festas de clubes, bailes de máscaras no estilo veneziano. Mesmo assim, as festas de rua não perderam sua força e foram adquirindo formas diferentes, como, por exemplo, os blocos, ranchos e cordões.

O carnaval dos cordões, ranchos, blocos e escolas carnavalescas tomaram ao mesmo tempo as ruas do Rio de Janeiro por diversos anos.

Os blocos eram grupos de pessoas normalmente do mesmo bairro, que se reuniam para pular o carnaval pelas ruas das cidades sem se preocupar com temas de fantasias ou músicas. Já os cordões eram mais organizados, os integrantes deste grupo obedeciam a um tema estabelecido pelos responsáveis, estando todos com a mesma fantasia e seguindo a uma banda de percussão, o que hoje chamamos de bateria, que era conduzida por um mestre. Os ranchos eram considerados cordões mais sofisticados, onde o que os diferenciava era a utilização de instrumentos de corda e sopro durante os seus desfiles pelos bairros.

(BARCELOS, 2013, p. 14-15)

Toda essa diversidade de jeitos de se fazer o carnaval, na forma de entrudo, rancho, cordões, entre outras, foi se transformando nas escolas de samba que conhecemos hoje.

Sabemos que as festas populares são celebrações de sons e movimentos; com o carnaval não é diferente:

Pergunte a um estrangeiro o que lhe vem a mente à menção do nome Brasil e são grandes as chances de que ele irá se referir a Pelé, a melhor tradução do nosso futebol, ou ao espetáculo das escolas de samba do Rio de Janeiro, a face mais conhecida no exterior do folclore brasileiro.

As festas populares, porém, não se limitam à comemoração das torcidas nos estádios ou aos sambas de enredo apresentados nos sambódromos do país.

(PILAGALLO; OSCAR, 1955)

O carnaval no Brasil também não se limita às escolas de samba. Antes mesmo de haver desfile nos sambódromos, blocos de foliões já percorriam as ruas do Rio de Janeiro do início do século 20. “Grupos de pessoas fantasiadas saíam às ruas para brincar, dançar e cantar marchinhas nos chamados ‘blocos carnavalescos’” (PILAGALLO; DIWAN, 2012, p. 12).

Com a criação dos bailes em clubes no início da década de 1940, os grupos das classes alta e média deixaram o espaço público. Os blocos, porém, continuaram a ocupar as ruas, estabelecidos sempre sob um tema ou agremiação.

De acordo com Pilagallo e Diwan (2012), em São Paulo, o carnaval de rua era uma representação cultural relacionada à vida operária, e os “cordões” tiveram origem em núcleos de trabalhadores que desfilavam pela cidade.

Em Pernambuco, o carnaval foi assumindo características da cultura tradicional do nordeste, adquirindo qualidades, atributos particulares de onde surgiram o frevo e o passo, a dança do frevo. Na capital Recife, como relatou um integrante do grupo que esteve lá durante uma viagem, o carnaval é uma das festas mais populares que valorizam as características da cultura local. Acontece em espaços tanto centrais quanto descentralizados, abertos ao público, gratuitos, inclusive com shows de artistas de renome nacional (não necessariamente ligados ao samba, frevo ou música típica do carnaval), patrocinados pela prefeitura com a intenção de angariar turistas e o público local, promovendo a cidade.

Em Olinda, o carnaval de rua acontece nas ladeiras da Cidade Alta. Os bonecos gigantes são herança europeia dos cortejos religiosos, e, no Brasil, foram incorporados às festas pagãs. Eles representam personagens de forma caricatural e irreverente, de acordo com o contexto sociopolítico do estado e do país, constituindo diferencial da festa nessa cidade (PREFEITURA DE OLINDA, [201-]).

O carnaval de Porto Alegre

O carnaval de rua de Porto Alegre tem uma relação íntima com os descendentes de escravos africanos, negros, mulatos, visto que no final do século 20 e início do século 21 a participação dos negros era reprimida. Até hoje essa relação existe, de acordo com Germano (1999, p. 11):

Hoje em Porto Alegre o carnaval de rua é, indiscutivelmente, uma manifestação cultural associada aos segmentos negros da população, e sua história está relacionada à trajetória desse grupo social dentro da cidade e à popularização dos festejos, acentuadamente a partir década de 1930.

Ele contempla também boa parte da população mais pobre, que muitas vezes não possui condições financeiras de ir para o litoral no verão, de se deslocar para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, onde os desfiles de escolas de samba possuem melhor estrutura e qualidade, ou mesmo de poder comprar um ingresso para assistir aos desfiles de escola de samba Porto Alegre.

Os desfiles de escolas de samba, porém, podemos dizer que são compostos por um misto de classes; ou seja, tem a participação das comunidades (na integração das alas, criação e confecção dos figurinos, no trabalho com samba-enredo, composição da bateria etc.) bem como têm ligação com as elites e participação delas.

Como as classes mais pobres sempre foram privadas dos carnavais de clube da elite, elas tiveram que construir à sua maneira suas próprias celebrações para festejar e celebrar o carnaval.

Atualmente em Porto Alegre boa parte dos blocos se concentra e sai em passeata no bairro da Cidade Baixa, região central da cidade, mas não se limitam a esse território; existem blocos que acontecem em regiões mais distantes do centro.

A Cidade Baixa, este antigo e importante bairro, lugar de concentração de bares, casas noturnas, museus, entre outros espaços culturais, já teve alguns nomes a ele associados, como Arraial da Baronesa, Emboscadas, Areal da Baronesa e Ilhota. Em meados do século XIX, havia propriedades com atividades agrícolas que utilizavam mão-de-obra escrava; lá habitavam também povos de origem Italiana

que realizavam outros serviços e escravos libertos. “Essas áreas fazem parte da história de Porto Alegre enquanto espaços da cultura popular expressa através de batuques, das danças, ritmos e festas organizados pelos segmentos negros da população” (CARVALHO, 2013, p. 3).

Dessa forma, não é de se achar estranho que é justamente nesse bairro onde ocorre boa parte do carnaval de rua de Porto Alegre, assim como outras manifestações culturais e festas populares.

No quesito organização, é importante salientar os diferentes modos de funcionamento e gerenciamento quando falamos em desfiles de escolas de samba em comparação aos blocos de rua. No primeiro, as definições de regras de funcionamento, organização administrativa, disciplina, pontuação e premiação são deliberadas pelas associações e entidades que geralmente recebem investimentos financeiros e maior controle sobre o que acontece por parte do poder público. Ou seja, “quem paga a banda escolhe a música”³⁴. Já em relação aos blocos costuma ser um pouco diferente. Há mais autonomia de gestão, ou seja, os blocos são menos grandiosos em termos de investimento em estrutura, fantasia, samba-enredo. Eles exigem menos dedicação o ano todo, e, em tese, não têm hora pra acabar. No sambódromo é espetáculo, performance, avaliadores, hora marcada de início e de fim e premiação prevista ao vencedor do Carnaval. Nos blocos existem menos formalidades na sua construção e execução.

Os desfiles de escolas de samba ocorrem no “sambódromo”, para os blocos tal palco é a rua, e, seus “artistas” (foliões) são das mais diferentes origens e, sem aviso prévio, podem vir de qualquer lugar, em grande número, em pequenos grupos e pertencer a qualquer etnia. Por isso apresentam maior diversidade, menor rigidez de funcionamento, têm apenas a tarefa de garantir a alegria dos foliões ocupando as ruas das cidades com alegria, música, festa e folia nos dias que se sucedem (o que não deixa de ser complexo). Somado a isso, os blocos podem ocorrer antes, durante e depois das datas do calendário oficial do carnaval.

Porém, como o bloco não acontece em local restrito, ele afeta o funcionamento ordinário da cidade; logo, é preciso que haja uma combinação com a administração pública. Essa combinação é exigida pela prefeitura e não necessariamente está de acordo com a vontade da organização dos blocos. Então, mesmo tendo mais abertura

34 Dito popular.

para a espontaneidade, sem exigências técnicas e critérios para participação dos foliões nos “desfiles”, os blocos também possuem entidades, ligas dos blocos de carnaval da cidade, liga dos blocos descentralizados, liga dos blocos independentes. Elas definem, junto à administração da cidade, à Brigada Militar, aos serviços de atendimento móvel de emergência e a outros serviços quais serão as “regras”, as datas, os locais, os horários e as estruturas disponíveis para a realização do evento que é o carnaval de rua. Diferentemente das regras definidas com as entidades das escolas de samba, que definem regras de competição e premiação.

É importante salientar que, ainda assim, há blocos que são formados apenas pela junção de pessoas e não estão associados a nenhuma das ligas anteriormente citadas.

Sugestões de elementos constituintes de um bloco carnavalesco

Entendemos que, para materializar um bloco de carnaval de rua, na nossa cidade, é preciso estabelecer um conjunto de ações para além daquelas já citadas na primeira parte do texto, o que o Grupo de Brincantes do Paralelo 30 até então realizou. Além das oficinas, estudo teórico, compra de instrumentos etc, é necessário definir a organização da banda, quem vai tocar qual instrumento, criar o estandarte do bloco, definir músicas e estilo das letras, assim como criar o figurino.

Uma das primeiras tarefas do grupo é eleger o conceito e a mensagem que quer transmitir pelas ruas. Isso afeta todas as escolhas posteriores, tais como imagem e som. Qual o caráter que está na concepção do bloco? Acreditamos que o grupo em si já tenha isso de alguma forma; já há uma identidade do Grupo de Brincantes do Paralelo 30. Seria apenas uma atualização e não uma criação nova de um conceito. A essência do bloco seguirá a mesma dos fazeres do grupo desde sua origem. E quando já temos tal identidade, isso reverbera para outras esferas como o público que acompanhará o bloco e as parcerias que serão articuladas no intuito de fazer a festa acontecer.

O grupo é integrado por pessoas de diversas atuações profissionais e estudantes. Temos desde alunos dos cursos de Dança, Fisioterapia,

Enfermagem até professores de Dança e de Educação Física, residentes, mestres, doutorandos, músicos, pessoas sem vínculo universitário etc. Como projeto de extensão, o grupo tem a finalidade de fazer um diálogo entre a universidade e a comunidade. Está em nossas preferências atuar em escolas públicas, desenvolver oficinas para atender demandas da universidade e dos espaços de representação, afirmação e luta das minorias. Somos pessoas que acreditam num consumo mais consciente em relação ao modo de produção capitalista. Também consideramos que, com a dança, assim como com outras práticas, podemos encontrar algumas brechas que a lógica da medicalização da vida não encontra, no cuidado de si e do coletivo.

Portanto, a partir de tudo isso que foi dito, acreditamos que tal identidade seja transmitida no nosso bloco de carnaval através das músicas, do figurino, entre outras escolhas. Assim como, por exemplo, o quadro do casamento na roça provoca a questão de identidade de gênero, provavelmente nossas músicas abordarão tal tema. Também será assim com o discurso feminista que pode aparecer, entre outras reflexões críticas da sociedade. Além disso, inferimos que os brincantes/foliões que irão se aproximar do bloco, ou mesmo acompanhar o nosso carnaval, serão pessoas que tenham afinidade com tais temas.

Em relação à essência, nossas preferências se aproximam das raízes da cultura popular; fazemos as coisas da forma mais simples (não excluindo o complexo e nem a técnica mais avançada, porém querendo que todos ao redor sejam incluídos na festa). Nas nossas apresentações, por exemplo, criamos um espaço para que as pessoas se sintam à vontade para brincar junto, mesmo que nunca tenham visto aquele tipo de brincadeira ou tido contato com tal manifestação da cultura popular. Com o nosso bloco não será diferente.

Para o bloco acontecer, precisamos então compor nossas músicas, elencar quem irá tocar definitivamente qual instrumento (isso porque alguns brincantes durante a oficina dos instrumentos praticaram com mais de um, outros ficaram estudando apenas um tipo). O estandarte também é item característico de um bloco, afinal é um elemento simbólico importante na estética e imagem que o bloco carregará; nele constará o nome e o logotipo do grupo com as cores que o caracterizarão.



Fig. 41 Ensaios musicais, 2017 - Foto: Acervo do grupo

Também é preciso escolher qual tipo de vestimenta utilizaremos. Podemos optar por uma camiseta, como um abadá³⁵, ou então confeccionar figurinos representando as fantasias de carnaval. Assim como o estandarte, o figurino está relacionado com a concepção do bloco. Por exemplo, representar os bailes venezianos, com máscaras; ou ainda os carnavais do passado com seus personagens tais como arlequim, colombina, pierrô, bailarina etc., como também simplesmente nos fantasiarmos como personagens dos dias atuais.

Outro item em nosso *check list* para organização do bloco é a autorização dele para circular nas ruas. Em mais de um site em que pesquisamos acerca do assunto há a indicação de regularização frente à administração pública:

Antes de começar a arrumar seus apetrechos e movimentar a trupe, o grupo deve procurar o órgão gestor do município para pedir uma autorização. Pedirão alguns documentos dos responsáveis, previsão de público, horário e data.

(BLOCO..., [2016?])

*E antes de você continuar montando o seu bloco de carnaval, você deve registrar e pedir autorização. Para isso, o responsável do bloco de rua deve dirigir-se até à **subprefeitura** da sua região já com alguns dados do seu bloco. Para além da sua documentação pessoal, deverá levar dados técnicos do evento, como data, horário e previsão do público.*

(LOPES, [2016?], grifo do autor)

Por fim, a escolha do local da concentração e do trajeto que o bloco irá percorrer são pontos importantes, assim como o envolvimento dos vizinhos e da comunidade. Além disso, é preciso ter alguém para puxar o bloco com bastante animação e vontade.

Acreditamos que a experiência de colocar o bloco na rua vá ensinar sobre o aprimoramento na sua organização e funcionamento, pois somente com a experiência prática tem-se a dimensão das necessidades e do que deve ser realizado.

Bora botar o bloco na RUA!

35 Espécie de bata larga usada por pessoas que compõem os blocos carnavalescos. ABADÁ. In: DICIONÁRIO Michaelis da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2018. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/abad%C3%A1/>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

Referências

BAUERMANN, Laura; UMANN, Jair Felipe Bonatto. Dança em Cortejo: reflexões acerca de aprendizagens e fazeres de artistas brincantes. In: ENCONTRO DE GRADUAÇÕES EM DANÇA DO RS, 5., 2016, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: UFRGS, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/149653>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

BARCELLOS, Kamila da Rosa Santos. *Estudo do samba dançado: no pé e na alma, na quadra e na avenida*. 2013. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança)–Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BLOCO de Carnaval: dicas e inspirações para organizar. *Academia do Organizador de Eventos*, [2016?] Disponível em: <<http://academia.eventick.com.br/bloco-de-carnaval/>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

CARVALHO, Agatha Muller de. *Cidade Baixa – Interiores Urbanos*. 2013. 22 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo)–Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

GERMANO, Iris Graciela. *Rio Grande do Sul, Brasil, e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. 1999. 275 f. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

GIRON, L. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. *Métis: história & cultura, Caxias do Sul*, v. 1, n. 1, p. 185-200, ago. 2011.

LOPES, Vanessa. Como montar um bloco de carnaval. *UmComo*, [2016?]. Disponível em: <<https://festa.umcomo.com.br/artigo/como-montar-um-bloco-de-carnaval-17464.html>>. Acesso em: 9 nov. 2017

PILAGALLO, Oscar; DIWAN, Pietra. *Festas Populares: uma celebração de sons e movimentos*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

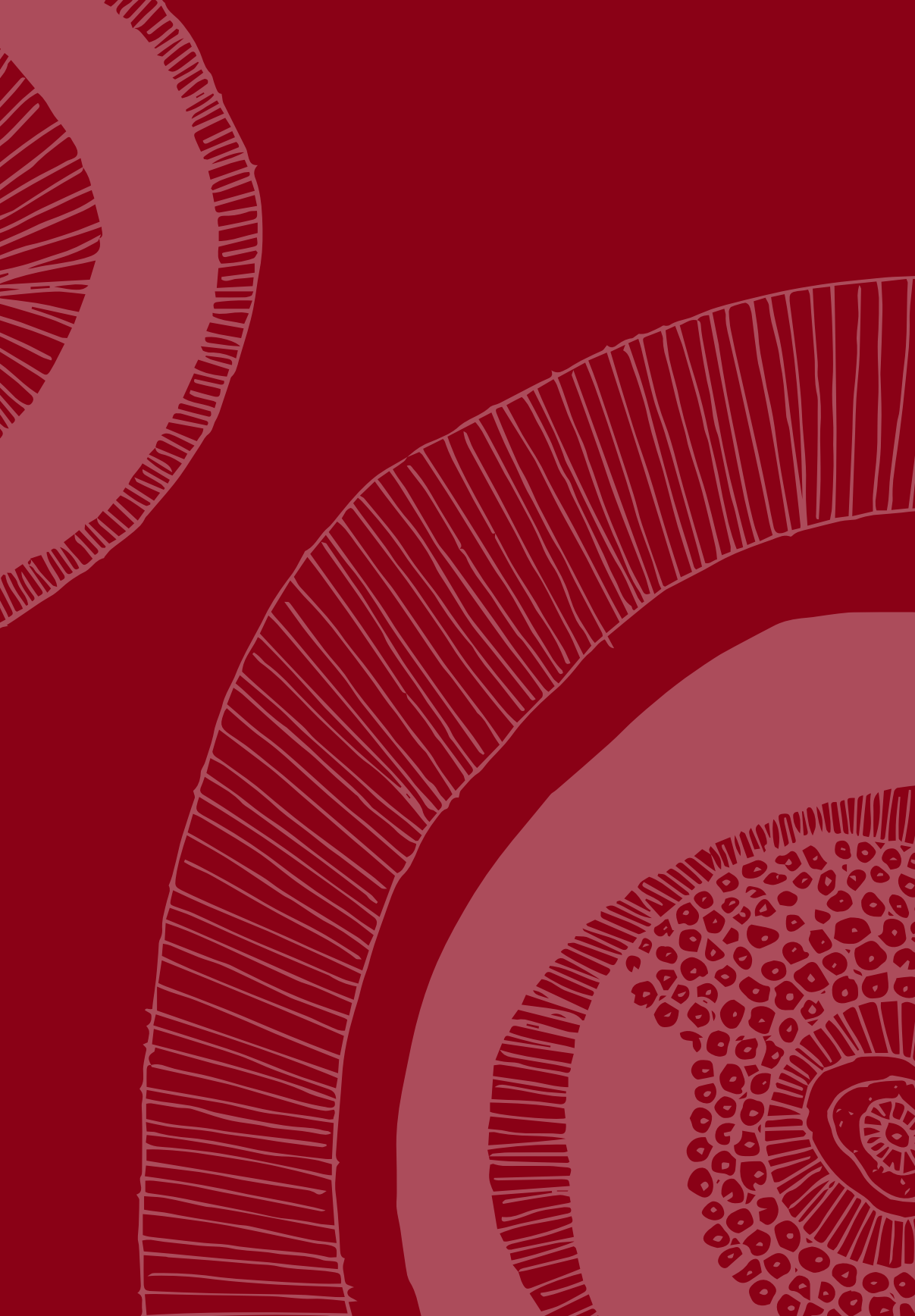
PREFEITURA DE OLINDA. *História do carnaval*, Olinda, [201-]. Disponível em: <<http://carnaval.olinda.pe.gov.br/historia>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

ROCHA FILHO, J. B. *Transdisciplinaridade: a natureza íntima da educação científica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.





**Uma sacola de talismãs
construída no *ethos* brincante**



**IGOR FANGUEIRO DA SILVA
PRISCILA SIEBENEICHLER**

Pedimos licença para entrar na roda da escrita, saudamos os camaradas que de diversas formas compuseram este livro e trazemos nosso aprendizado para compartilhar com todos, da mesma forma que buscamos praticar em nosso cotidiano como Brincantes do Paralelo 30. Os encontros do grupo são semanais, mas escolhemos aqui o termo cotidiano para incluir a presença, ou as reverberações, que o grupo possibilita além dos momentos de encontro, que dão significado a um *ethos* brincante que mobiliza um ser, fazer, compor brincante.

O *ethos* brincante é o espírito motivador que direciona uma ação de reforço à vida, visando a um bem viver comum que ofereça possibilidades de transitar entre diversos saberes com respeito, solidariedade e alegria. Destacamos a importância de uma perspectiva crítica em que os valores morais e as invenções culturais sejam reconhecidos e questionados.

Estudamos e experienciamos este modo de “entrar”, “chegar” respeitoso, mas não temerário, curioso, porém não invasivo, de quem admira e se permite um fazer através das sacralidades e profanações da cultura popular. É desta forma que um capoeirista entra na roda antes de jogar, dançar e brincar; que um jongueiro entra na roda do jongo, saudando os tambores, cantador e tamboreiros para então manifestar sua presença dançante, ou que los hombres convidam las mujeres (ou vice-versa) para bailar na roda de zamba. São caminhos conhecidos da cultura popular, e nós os trazemos para dialogarmos nos encontros do Paralelo 30. Realiza-se então uma construção que “bebe em várias fontes”, partindo de diversas raízes culturais, buscando encontrar e transpor fronteiras, sejam elas geográficas, linguísticas, de costumes, e/ou por consequência, ideológicas. As fronteiras nos aproximam, pois são traços históricos de formas de ser que se criam e que, permeáveis, compõem outra perspectiva de caldo cultural (se enriquecida com a composição de diversidade).

Esta dimensão de fronteiras é marcada pelo encontro da matriz indígena com o português, a chegada dos negros e outros povos da Europa e da Ásia, mostrando o sincretismo, a mistura, nossa capacidade de viver experiências multi e pluri culturais do povo brasileiro (RIBEIRO, 1995), transbordando geografias, nos identificando desde o micro, o cidadão, o regional, até as identificações como latino-americanos ou mesmo como povos do mundo; vemos, assim, o brincar como uma das formas mais potentes de resgate dessas matrizes. É algo que transpassa gerações e vive em forma de resistência nas histórias dessas culturas.

Esses caminhos que convergem em nossos encontros nos convocam a questionar nossas práticas cotidianas e a observar as mudanças contemporâneas. As aprendizagens reverberam nos modos como optamos por viver, e a escolha é esta: ser brincante!

Brincante, na cultura popular, é aquela pessoa que participa de uma ou algumas manifestações populares, se coloca nos espaços de forma inteira e presente, pois é um dos guardiões dessas tradições, que, mesmo “atualizadas”, buscam o diálogo com suas origens (essas, sim, são raízes que ofertarão o aporte ao brincar). As músicas, danças, comidas, movimentos, histórias e outras tantas inspirações fazem parte dessas manifestações populares, construindo também o brincante. No Grupo de Brincantes do Paralelo 30, esses componentes são como fontes primárias de estudo, pois narram de maneiras diversas os modos de se fazer tal manifestação, delineiam ou dão pistas acerca dos modos de viver das pessoas que vivenciam tal cultura. As buscas teóricas e bibliográficas ampliam ainda mais o desejo dessa “pesquisa brincante”.



Fig. 43 Chacarera - Vale Vale!, UFRGS, 2016 - Foto: Maria Melgarejo

Coletivamente, cria-se um “*ethos* brincante” respeitoso, dedicado, amoroso, e que vai costurando aprendizagens das mais diversas origens. O percurso de aprendizagens nos faz cúmplices do percurso de ser brincante. Essa união nasce do desejo de aprender, de brincar.

Os Brincantes desta roda do Paralelo 30 vieram de locais distintos, com histórias e passagens singulares, construtoras de nossas ações. Trazem na bagagem referências e referenciais tão diversos que fica impossível não se afetar pelo outro, de forma que intercambiamos saberes e modos de fazer, pensar, cuidar, transitar pelos espaços e reconhecer outras práticas. Com isso trazemos nossa convocação e proposta: Apresentar um pouco da permeabilidade do *ethos* brincante para as ações profissionais na área da saúde. Um desafio que enfrentamos justamente pelos movimentos de roda, pelo desejo de outras perspectivas em saúde e por saber que essa proposição convoca outros meios de viver.

A aprendizagem brincante invade, transborda e modifica nosso pensar profissional. Além de nossas categorias profissionais (Enfermagem e Educação Física) em específico, destacamos nossa atuação como trabalhadores da área da saúde mental coletiva. Pensar na saúde banhada pelo *ethos* brincante propõe um dançar vigoroso entre

os saberes técnicos e crendices, entre o acadêmico e o popular, o científico e o empírico. Sabemos que é possível propor um modelo ampliado de saúde (BRASIL, 2002) que tem como centralidade o cuidado, o sujeito e sua subjetividade, premissas essas que inclusive estruturam a base do Sistema Único de Saúde (SUS) (BRASIL, 1990).

Para ser possível dançar nessa proposta é preciso carregar nossas experiências e possibilidades de ação (de cuidado) com muito zelo. No campo da saúde, é comum a utilização da expressão “caixa de ferramentas” como o “conjunto de saberes que se dispõe para a ação de produção de saúde” (MERHY, 2004, p. 108), e é justamente inspirados nessa ideia que trazemos a “Sacola de Talismãs” para o centro da roda. Refletindo e sintetizando diálogos de nossas experiências sobre a imagem e a utilidade da caixa de ferramentas, destacamos a valorização e o reconhecimento da sabedoria ancestral através do diálogo com os saberes dos índios norte-americanos. Em relação à imagem e ao uso de uma caixa de ferramentas, nos deparamos com ideias de algo sólido, objetivo, aberto quando necessário para realizar uma ação, tarefa ou procedimento técnico (com suas ferramentas e funções específicas). Possivelmente a proposta do autor não se direciona a essas ideias, porém ainda percebíamos a necessidade de outro significado, que desse conta de sentires e afetos inqualificáveis; presença, atenção, experiência, respeito e, por consequência, cuidado.

A expressão “Sacola de Talismãs” aparece na cosmovisão dos nativos da América do Norte. Jamie Sams (1993) explica que é uma de tantas formas singulares daqueles povos verem e se relacionarem com o mundo. Para as tribos do norte, os talismãs eram objetos variados encontrados de maneira singular e que carregavam os Guias da Natureza. As sacolas possuíam diversos usos e ainda tinham especificidades em suas magias: Sacolas de Cura Pessoal, Sacolas Tribais, Sacolas de Guerreiros, Sacolas da Dança do Sol, Sacolas do Parto, Sacolas da Caça, Sacolas do Sonho e Sacolas de Visão. Havia grande respeito pelos objetos e um cuidado especial na relação com eles; os processos para receber uma dessas Sacolas eram ritualísticos, respeitando os ancestrais e todos os povos que sua cosmovisão incorporava. Os povos que as construíam “consideram que qualquer ato realizado em nossa vida física é sagrado em seu próprio tempo. [...] nos ensinam como e quando experienciar em beleza cada um de nossos atos ao longo do Caminho Sagrado” (SAMS, 1993, p. 245-246).

Nessa perspectiva, a realidade é compositora da Sacola de Talismãs que destaca e valoriza a sabedoria pulsante dos encontros. Guardar essas aprendizagens contribui para nossa caminhada profissional; provoca-nos a uma alteridade maior e em contrapartida nos instiga a compartilhar algumas dessas experiências, partindo de nossos sentires e saberes. A sacola de Talismãs dá suporte ao *ethos* brincante.

A formação de profissionais e a realidade na área da saúde

A formação dos profissionais na área da saúde é algo que ainda majoritariamente acontece de modo desconectado das múltiplas realidades e ontologias das populações com as quais se relaciona; como consequência, constrói uma rede discursiva e prática de profissionais com maior ênfase no saber tecno-científico e biomédico, centrado na doença:

Este modelo centrado na doença ocasionou uma outra característica: o hiperespecialismo. Cada especialista trata de um tipo, apenas, de doença; em geral cada um lida com um só órgão do corpo humano. Em suma, a medicina levou ao extremo a idéia de que é a arte de curar doenças, minimizando a idéia de que, também, a arte de prevenir as doenças e lidar com a saúde.

(AMARANTE, 2007, p. 96)

Desde a criação do Sistema Único de Saúde, em 1988 (BRASIL, 1990), preceitos mais amplos sobre saúde (que integram os modelos tecno-científico e biomédico a concepções como integralidade, universalidade e equidade) consolidam as políticas públicas do setor. Em contrapartida, na dimensão das práticas ainda são reproduzidas ações meramente prescritivas, reduzidas apenas ao trato de doenças e à medicamentação da vida, evidenciando certa supremacia do modelo biomédico (TESSER, 2010). Esse modelo não alcança, de fato, as sensibilidades pertinentes à vida e à sua diversidade, entendendo o potencial abrangente das doenças, sendo elas uma expressão da própria vivência e situação humana. Capra (1995) mostra como historicamente a lógica em saúde vai se moldando ao modelo cartesiano, que fragmenta corpos como peças de máquinas e enfatiza o poder da tecnologia associada às máquinas, computadores etc. Para o autor, os serviços que oferecem práticas alternativas em

saúde, de modo mais eficiente e econômico, vêm desaparecendo quase completamente, vide a nossa realidade brasileira onde os partos, por exemplo, viraram caso de hospital (alta complexidade), onde chás com as mesmas propriedades de fármacos (e sem tantos efeitos colaterais) são desvalorizados e onde compreender a origem da doença é menos importante que qualquer exame prévio; como coloca Illich (2013), “a ausculta substitui a escuta”.

Destacamos que nossa experiência formativa em saúde ainda nos permitiu encontrar muitas ações ampliadas, resistentes e provocadoras de outros modos de cuidar e fazer saúde (mesmo que, muitas vezes, utilizando elementos não discutidos em seus percursos formativos dentro da academia). Rodas de conversa, práticas meditativas, *reiki*, grupos com diversos enfoques (dança, caminhada, protagonismo social, escrita, poesia, música, jardinagem, plantas medicinais, geração de renda, cultura, arte...) fazem parte do cotidiano de diversos espaços e serviços de saúde. Assim, temos realidades distintas no fazer em saúde, porém as práticas alternativas, como desviantes, seguem relegadas frente à centralidade biomédica, principalmente à lógica medicamentosa.

Questões sanitárias, um distúrbio mental de caráter depressivo ou carcinoma são condições que expressam uma situação de vida, por vezes um fenômeno social ignorado frente à lógica de cuidado vigente. O caminho no qual a área da saúde mais investe atualmente é o da superespecialização, o que desvaloriza o contexto sociocultural dos indivíduos e o das próprias doenças como fenômeno.

Há algumas décadas este modelo de atenção tem ocasionado grande insatisfação por parte da população, sobretudo em relação à dicotomia entre cuidado e a super especialização nas diversas áreas.

(OTANI, 2010, p. 1802)

Grande parte das patologias catalogadas até hoje na humanidade tem suas causas originadas nas escolhas e modelos de relações sociais (pestes, guerras, suicídio, etc., de acordo com cada cultura). Por isso, ampliar a noção social e humana da saúde, relacionada com as culturas das mais diversas formas, inclusive pela dança e pelas manifestações de culturas, aprimora o potencial de cuidado com a vida. Quando a formação em saúde se baseia num âmbito

restrito, como o da biomedicina, o profissional deixa de perceber a importância do papel da cultura e das relações na vida dos sujeitos adoecidos (CAPRA, 1995); deixa a possibilidade brincante, dançante e do campo afetivo relegada a um plano de menos valia.

Existem diversas possibilidades de produção em saúde que fogem aos ainda “engessados” modelos curriculares. Como exemplo, temos as experiências em educação popular, as práticas integrativas, a alimentação com plantas não convencionais, alargadas pelo envolvimento do setor e movimentos da saúde, métodos em que se constituem outras clínicas e outros diálogos. Genericamente, podemos ver que essas políticas e ações ainda são colocadas no meio acadêmico como excentricidades ou, ainda, como área “infrutífera” para futuros trabalhos. Há projetos, principalmente de extensão, que convocam outras experiências e formam núcleos, muitas vezes estudantis apenas, que se dedicam às perspectivas ampliadas de ação em saúde. Ainda assim, a formação em saúde precisa estar mais viva e consoante com as formas de vida das populações para convocar as pessoas a cuidados singulares e promotores de vida. Assim, temos no brincar um talismã para essa composição que não se propõe a ser única, exclusiva, mas que quer compor com a importante técnica aprendida ao longo das formações.

Por um profissional brincante, uma saúde dançante e um cuidado pelo afeto

Pelos estudos, vivências e aprendizagens que tivemos no Grupo de Brincantes do Paralelo 30, pudemos perceber possibilidades de ampliar nossa capacidade cuidadora enquanto profissionais da área da saúde e como seres políticos, moventes no mundo. Recebemos e compartilhamos conhecimentos, formas de pensar, cuidar e estar em roda, em círculo, em coletivo, ressignificando saberes e propondo outras formas de grupalidade; talismãs dos mais preciosos para nosso fazer em saúde.

Os bons efeitos colaterais da “Tarja Branca”³⁶ remetem à construção de algo mais leve, acolhedor, com uma clínica séria, mas que quer o riso ou se faz presente para acolher o choro; algo que requer diálogo e tempo para “estar junto”, para entender que se mover, dançar, cantar, brincar faz parte de um jeito de vida e que pode, pela própria subjetivação promovida pelo ato de brincar, significar relações e elaborar

³⁶ Referência ao documento *Tarja Branca*, de 2014, dirigido por Cacau Rhoden.

formas de expressar na prática uma ética respeitosa com as diferenças e nuances socioculturais. Nesse sentido, algumas questões se destacam sutilmente, quase uma síncope no ritmo de nossa experiência:

- Exercício constante da alteridade: o encontro com outras culturas nos move e leva às mais diversas questões, a encontrar nas manifestações culturais a história contada em outras formas; deste modo, conhecer é estranhar-se. O encontro com outros nos convoca a experimentar juntos momentos e cenas que nos aproximam deles. Ao experimentar, por exemplo, exercícios que traduzem distâncias entre o modo como os indígenas pensam em coletivo, como os argentinos se entregam a uma zamba, como um jogador sacraliza a construção de um tambor, como se valorizam os saberes de uma yalorixá (ou babalorixá), colocamo-nos em análise praticando essas potências e saberes no grupo, compreendendo as singularidades e peculiaridades do viver. Isso ocorre não com o intuito de reproduzir essas experiências da mesma forma ou de nos transformarmos no outro que nos ensina, mas como aprendizes que somos do nosso lugar e da nossa história. Ainda, conhecendo essas pessoas, descobrimos que elas vêm de diversos lugares, têm diversas formações, realizaram caminhadas singulares que convocam o máximo respeito e desejo de troca.
- Colocar-se em roda: a “roda”, seja ela qual for, propõe a igualdade, a comunidade, a produção de todos os presentes. Pode ser na roda de maculelê, na roda de mate, na roda de jongo, na roda de capoeira, na roda de conversa, na roda de dança circular... Para Paulo Freire (1996), a roda tornou-se um método de ensino muito potente, revelando a possibilidade de se aprender coletivamente e com todos.
- Respeito aos diversos saberes: se em roda estamos é também para compreendermos o valor da singularidade, da unidade ao coletivo. Aprendemos o respeito à ancestralidade, às aprendizagens pelo saber oral, pela leitura, pela busca científica ou pelo empirismo. Na cultura popular, encontramos mestres das mais diversas artes dispostos a compartilhar de diferentes modos, o que nos releva que cada um traz consigo infinidades de saberes e que para reconhecê-los é necessário estar atento. Ainda destacamos que, enquanto coletivo, aprendemos com os próprios integrantes que trazem nas suas bagagens histórias e “causos” promotores de saberes através do relato oral, entre outras formas de transmissão. Assim, percebemos como é possível aprender com todos, e que mesmo o mais “inexperiente” da roda tem muitos ensinamentos a compartilhar.



Fig. 44 Chacarera com o público - Vale Vale!, UFRGS, 2016 - Foto: Maria Melgarejo

- Mover-se: movimento aqui atrelado com sair (e sair-se) da estagnação; dançar, caminhar, promover, questionar... Aspectos de quem anseia pelos acontecimentos, como o festeiro que organiza durante um ano inteiro um evento de um dia, um mestre que toda semana realiza ensaio (ou treino) de determinada arte, brincantes que estudam e buscam aprendizados quase diariamente. O movimento produtivo, por menor que seja, não é em vão. A capoeira mostra, por exemplo, que um movimento não é realizado sem um objetivo, ele que convoca ao jogo, ao brincar, ao vadiar e em seu pequeno gesto desenvolve uma sucessão de outros eventos.
- Improvisar: Para o improviso precisamos de bases, técnica por vezes exaustiva, mas nunca desistente. Vemos a base como algo que pode ser simples, porém presente no movimento mais complexo.

Partindo do movimento básico, fazemos movimentos singulares ao dançar uma chacareira, ao jogar capoeira, ao clinicar nas redes de saúde, ao responder ao coro em um jongo, ao escutar pacientemente uma pessoa que precisa narrar seus sofrimentos e dores para dar prosseguimento à sua vida e construir um plano terapêutico em saúde. Bases do movimento, do canto, da técnica profissional, do saber científico, da cultura popular vão se somando e vão articulando essa rede, facilitando um trabalho que se improvisa pelas histórias e demandas singulares e/ou coletivas. O ritmo segue sendo base de nossas improvisações (ou adequações).

Esses são fragmentos da constituição do *ethos* brincante e da sua permanente presença em nossas aprendizagens no Grupo de Brincantes do Paralelo 30; é um borrar das fronteiras técnicas das profissões. É um pouco do que conseguimos nomear e, após ritualizado/vivenciado enquanto Brincantes, ter como componentes de nossas Sacolas de Talismãs da Saúde. A área da saúde carece do outro, a oferta do cuidado necessita de uma técnica qualificada, embasada cientificamente e também capaz de dialogar com os diversos, afinal a vida é diversa demais para caber nos currículos formativos. O saber popular convoca a pensar outro cuidado. O fato de nos reconhecermos como sujeitos pertencentes a uma identidade cultural (gaúchos, brasileiros, latino-americanos) nos faz querer buscar mais esse saber autóctone, essa raiz que ainda tem muito a ensinar e produzir, potencializando nossa ação política nas práticas de cuidado de si, do outro, da saúde.

Concluindo

Vemos, sentimos, vivenciamos a necessidade de convocação de profissionais brincantes nos espaços de saúde. Para isso, buscamos construir, juntamente com trabalhadores locais, ações coletivas que promovam e convoquem a comunidade a experimentar essa perspectiva brincante. Em alguns espaços, as fortes resistências trazem a necessidade da espera, nos pedem que aprendamos a gingar mais, a brincar com poucos, mas provocando a abertura da roda. Nossos saberes técnico-científicos são fundamentais para nossa ação, mas o reconhecimento de sua limitação justifica a transposição das fronteiras. Desejamos que o *ethos* brincante consiga acessar mais pessoas, convocando um trilhar comunitário, zeloso com nossos velhos mestres e acolhedor de diferenças.

No borrar das fronteiras culturais aprendidas na busca do *ethos* brincante, somos invadidos pelo desejo de diálogos e fazeres entre fronteiras! Nossas profissões possuem incríveis talismãs construídos na formação que não se findam no período de graduação; seguimos em permanente aprendizagem. A sacola de talismãs é ampla e consegue guardar com o mesmo cuidado e respeito esses talismãs da formação que também nos constroem. Nos serviços de saúde que passamos, procuramos brechas para inserir o *ethos* brincante, propondo dançar na leveza, roda, diálogo, movimento, acolhida de sentimentos e visões de mundo com o respeito.

Nem sempre nossa ginga é respondida, nem sempre encontramos corpos dispostos ao movimento, nem sempre a brincadeira entra na roda daquilo que é básico, essencial e potente, porém compreendemos que, como esses elementos têm função instituinte (fundar algo novo) nos espaços em que se encontram, podem desacomodar, ainda que isso possa ser considerado indesejável pela visão hegemônica. Buscamos parceiros que buscam esse caminho, estimulamos os colegas a revelarem seus talismãs, mostrarem suas cores e seus brilhos e assim vamos descobrindo outras potências latentes nos serviços de saúde, ampliando as possibilidades do cuidado e compondo mais um caminho na rede: a dos Cuidadores Brincantes e, portanto, social e culturalmente responsáveis.



Referências

AMARANTE, P. *Saúde mental e atenção psicossocial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

BRASIL. Lei nº 8080 de 19 de setembro de 1990. Dispõe sobre as condições para a promoção, proteção e recuperação da saúde, a organização e o funcionamento dos serviços correspondentes e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 20 set 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/cocivil_03/leis/l8080.htm>. Acesso em: 10 maio 2015.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas de Saúde. Projeto Promoção da Saúde. *As Cartas da Promoção da Saúde*. Brasília: Ministério da Saúde, 2002.

CAPRA, F. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ILLICH, Ivan. A obsessão com a saúde perfeita. Tradução de Roberto Passos Nogueira. *Centro Brasileiro de Estudos em Saúde*, Rio de Janeiro, ago. 2013. Disponível em: <<http://cebes.org.br/2013/08/a-obsessao-com-saude-perfeita/>>. Acesso em: 5 set. 2013.

MERHY, Emerson Elias. O ato de cuidar: a alma dos serviços de saúde. In: BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão do Trabalho e da Educação na Saúde. Departamento de Gestão da Educação na Saúde. *Ver-SUS Brasil: cadernos de textos*. Brasília: Ministério da Saúde, 2004. p. 108-137.

OTANI, M. A. P.; BARROS, N. F. A medicina Integrativa e a construção de um novo modelo na saúde. *Ciência e Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csc/v16n3/16.pdf>>. Acesso em: 13 abril 2018.

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

SAMS, J. *As cartas do caminho sagrado: a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

TESSER, Charles D. *Medicalização Social e atenção à saúde no SUS*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

Os escrevedores do Grupo de Brincantes do Paralelo 30:

GABRIELA DE OLIVEIRA MACHADO

Tecnóloga em Design de Interiores (IPA), graduanda em Engenharia Civil (PUCRS). Brincante e fotógrafa amadora. Interessa-se pelos temas: arquitetura, arte urbana, cinema, fotografia, gastronomia, música, viagens, dança popular e do mundo.
gabrielaomachado@gmail.com

ANA PAULA SCHUMANN TEDESCO

Bacharelanda em Artes Visuais (UFRGS). Ministrante das oficinas de Arte para Crianças e Adolescentes na Escola de Arte Ateliê Oca e das oficinas do projeto de arte e literatura “A História Sem Fim”. Interessa-se pelos temas: artes visuais, literatura, música, cinema, mitologia, jogos e brincadeiras.
anapstedesco@gmail.com

JULIANA JOHANN

Licencianda em Dança (UFRGS), atriz e brincante. Interessa-se pelos temas: estudo de culturas populares, arte-educação, performance e produção cultural.
julianajohann.artista@gmail.com

ALESSANDRA SANTOS DE SOUZA

Graduada em Teatro (UFRGS), produtora cultural, brincante e contadora de histórias. Interessa-se pelos temas: lendas do folclore brasileiro, radioteatro, danças e brincadeiras da cultura popular.
producao.alessandra@gmail.com

JAIR FELIPE BONATTO UMANN

Brincante. Pai. Artista. Professor do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Mestre em Educação e doutorando em Educação (PUCRS). Pesquisador nas áreas de danças populares, transpessoalidade e educação.
felipeumann@gmail.com

LAURA BAUERMANN

Licenciada em Dança (UFRGS), mestre em Educação e doutoranda em Educação (PUCRS). Figurinista. Interessa-se pelos temas: dança popular, educação de adultos, educação somática, trajes para dança. Recém-mãe. laubauermann@gmail.com

ALINE MENDES RODRIGUES

Mãe, brincante, professora de danças de salão e da cultura popular. Bacharela em Direito (PUCRS), especialista em Dança e Consciência Corporal (UGFRJ), licencianda em Dança (UFRGS). Interessa-se pelos temas: cultura popular, danças de salão, educação, musicalidade e consciência corporal. mendesrodriguesaline@gmail.com

MAURÍCIO DA SILVA CÉSAR

Licenciado em Educação Física (UFRGS), especialista em Saúde Mental Coletiva (UFRGS), brincante. Interessa-se pelos temas: saúde mental, políticas públicas de saúde, práticas corporais e danças populares. mauriciocesarpoa@gmail.com

IGOR FANGUEIRO DA SILVA

Licenciado em Educação Física, especialista em Saúde Mental Coletiva, mestre em Saúde Coletiva (UFRGS). Brincante, acordeonista e angoleiro. Direciona-se aos estudos da saúde coletiva (e saúde mental), práticas corporais, educação, corpo, cultura e sociedade. igor_fangueiro@hotmail.com

PRISCILA SIEBENEICHLER

Enfermeira e especialista em Saúde Mental Coletiva (UFRGS). Doula, brincante e costureira. Dedicar seus estudos às políticas públicas de saúde, sobretudo saúde da mulher, saúde mental coletiva e infantojuvenil, educação popular e práticas integrativas e complementares em saúde. priscila.enfufrgs@gmail.com





Nesta obra foram utilizadas as fontes Questa Sans e Tinos.
Páginas internas em papel offset 75g e capa em papel supremo 250g.

Projeto realizado com apoio do PROEXT – MEC/SESu,
em parceria com o Ministério da Cultura.



Editoração e impressão:

Gráfica da UFRGS
Rua Ramiro Barcelos, 2500
Porto Alegre/RS
(51) 3308 5083
grafica@ufrgs.br
www.ufrgs.br/graficaufrgs

Sob o título *Ensaio sobre um Paralelo 30*, os integrantes do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 construíram sua primeira experiência com reflexão e escrita acerca dos estudos, criações e performances que o coletivo vem construindo no campo das artes da cena, da cultura e da educação. Os ensaios funcionam tanto como uma ferramenta de aproximação com a arte e com as culturas populares quanto como uma oportunidade para compartilhar os fazeres do coletivo.

Apoio:



ISBN 978-85-9489-130-3

