

Mainá Araújo de Paiva e Souza

“Corpo em Trânsito”: apropriações das ‘tradições’ rítmicas de alguns países da África ocidental no grupo Abayomi de dança e percussão.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em
Ciências Sociais.

Orientador: Scott Head

Florianópolis 2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Souza, Mainá Araújo de Paiva e
"Corpo em Trânsito" : apropriações das ?tradições? rítmicas
de alguns países da África ocidental no grupo Abayomi de
dança e percussão. / Mainá Araújo de Paiva e Souza ;
orientador, Scott Head - Florianópolis, SC, 2014.
72 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Ciências Sociais.

Inclui referências

1. Ciências Sociais. 2. Abayomi. 3. Performance. 4.
África Ocidental. 5. Corpo. I. Head, Scott. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Ciências Sociais. III. Título.

Mainá Araújo de Paiva e Souza

“Corpo em Trânsito”: apropriações das ‘tradições’ rítmicas de alguns países da África ocidental no grupo Abayomi de dança e percussão.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)

Nota de aprovação: 10,0

Programa de Graduação em Ciências Sociais

Universidade Federal de Santa Catarina, dezembro de 2013.

Coordenador do curso: Tiago Bahia Losso

Banca: Scott Head (UFSC)

Maria Eugênia Domínguez (UFSC)

Marcos Aurélio da Silva (UFSC)



Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao grupo Abayomi e todos os seus integrantes pela alegria e pelo crescimento que me proporcionaram enquanto pessoa, dançarina e pesquisadora.

A Simone Fortes pela amizade, pelos ensinamentos e pelas palavras.

A Erik e Fabio por suas contribuições e depoimentos.

A Scott pelas orientações tranquilas, pacientes e bem humoradas.

Ao pessoal do Gesto pelo acolhimento e pelas ajudas.

A Maria Eugênia e Marco Aurélio pelos mesmos motivos dos dois acima.

Aos meus colegas de curso, que acompanharam essa trajetória e me deram força e motivação para continuar até o fim.

À mãe dançarina e ao pai sociólogo, que se misturaram em mim, sempre apoiando minhas escolhas de todas as formas.

A Diogo por estar sempre presente, me incentivando, oferecendo carinho e cuidado e contribuindo para este trabalho com textos ótimos de autores que ele não conhece.

Aos avós, irmãs e irmãos, tios e tias, primos e primas, família que faz tanta falta no meu cotidiano, mas me enche de presença nas férias em Recife.

A todos e todas que, presentes em minhas atividades extra-acadêmicas, me encheram de axé para que eu pudesse finalizar essa fase.

Resumo

Esta pesquisa toma como ponto de partida para análises o projeto de intervenções urbanas chamado *Corpo em Trânsito*, do grupo Abayomi de dança e percussão de matriz africana e contemporânea. Partindo disso, tomo como foco o corpo e suas linguagens na relação com o espaço da rua, os trânsitos espaciais e culturais e as apropriações¹ e ressignificações das tradições rítmicas de países da África ocidental, fonte de pesquisa do grupo.

Palavras-chave: Abayomi, dança, África ocidental, corpo, trânsito



*Apresentação do projeto *Corpo em Trânsito* na Feira de artes e cacarecos da Armação, em 2012 – Foto: Lorena Machado.*

¹ Utilizo o termo 'apropriações' no sentido de incorporação, utilização, inspiração e/ou aprendizado desta tradição rítmica enquanto fonte de pesquisa para a criação artística do grupo, mas puxo uma maior reflexão e discussão sobre o conceito na pág. 31.

SUMÁRIO

1 – Introdução.....	09
1.1 – Conhecendo o grupo Abayomi.....	09
1.2 – O projeto Corpo em Trânsito.....	16
1.3 – Momento metalinguístico – falando sobre o falar.....	21
2 – Capítulo 1 – Identidade e aprendizado.....	26
2.1– Linguagem rítmica.....	26
2.2– A tradição e a identidade.....	28
2.3 – Processos criativos e de aprendizagem.....	40
3 – Capítulo 2 – Performance.....	46
3.1 – O corpo que aprende – o corpo em trânsito.....	46
3.2 – O trânsito entre corpo e música.....	49
3.3 – O trânsito na rua.....	52
3.4 – O trânsito cultural.....	57
4 – Conclusão – Juntando corpo e trânsito.....	60
4.1 – A roda.....	60
4.2 – O encontro, a brincadeira e o momento sagrado.....	66



Apresentação na I Semana de Arte Popular, organizada pelo DCE da UFSC e pelo CEART da UDESC, no palco do Centro de Eventos da UFSC – Foto: Nicolas Farjo Cintra.

1. Introdução

1.1. Conhecendo o grupo Abayomi

Eu entrei na afro com os dois pés, com tudo, assim, qualquer outra atividade que eu fiz de dança foi pra ampliar os conhecimentos da dança afro. (Simone Scirea. 2013).



Corpo em Trânsito na Armação. 2012 – Foto: Lorena Machado

Essa história começa pelos ouvidos, pela experiência sensorial sonora significada por mim como relacionada com aquilo que, sem pensar muito, chamamos de prazer. Eis que, num dia de 2009, eu caminhava pela Universidade Federal de Santa Catarina, como de costume, já que sou aluna do curso de Ciências Sociais nesta instituição, quando ouvi a música de tambores desconhecidos, sons metálicos e gritos femininos numa euforia que para mim era contagiante. Paquerei aquela oficina de ‘dança afro’ por meses até ter condições de pagar a mensalidade e começar a dançar, em 2010. Aí a história, que entrou pelos ouvidos, invadiu o corpo inteiro, movendo e transformando suas

estruturas. Minha relação com a ‘afro’² se construiu como uma relação de amor. Fui estudando aqueles ritmos e aprendi algumas coisas sobre eles, enquanto me envolvia mais profundamente nas atividades do grupo.

O grupo Abayomi de dança e percussão afro realiza seus encontros no espaço do Centro de Convivência³ da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). As aulas de dança e percussão ‘afro’ na UFSC começaram como uma das oficinas oferecidas pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE), mas o grupo já existia em outros contextos, ainda sem nome, com uma organização um pouco diferente, outros integrantes e objetivos. Na entrevista com os professores e diretores artísticos do grupo, Simone Fortes Scirea, Erik Dijkstra e Fabio Cadore, Simone conta como também se apaixonou pela ‘dança afro’ no ano 2000, quando começou a fazer aulas com Aldelice Braga, a Nega, que veio da Bahia em 1995, trazendo o que ficou conhecido como ‘afro tribal’, na época, num trabalho em conjunto com o percussionista francês Nicolas Malhome⁴, que, depois de passar um tempo na África Ocidental, trouxe a influência rítmica dessa região para Florianópolis.

Depois, Simone, por conta de horários, passou a ter aulas de dança afro com Ana Paula Cardozo, assumindo essas aulas, junto com Maura Marques, quando a professora engravidou. A partir daí, Simone conta como se viu responsável por perpetuar a pesquisa dos ritmos de matriz africana, encontrando o edital aberto pelo DCE da UFSC para oficinas de arte na universidade como uma solução para o problema que ela vinha enfrentando, de ausência de espaço físico para a realização das suas aulas e iniciando o trabalho na UFSC numa parceria com o

2 A ‘afro’ é como os integrantes do grupo se referem às oficinas do Abayomi na UFSC e seu conteúdo (a dança e a música), também como um termo nativo dos frequentadores dessas oficinas, que dizem uns aos outros, por exemplo: “vai na afro, hoje?”. É como um apelido para as oficinas.

3 O Centro de Convivência da Universidade Federal de Santa Catarina é um prédio cujo objetivo inicial era ser ocupado pelos estudantes e suas atividades extra-acadêmicas, incluindo o órgão de representação estudantil na universidade, o Diretório Central dos Estudantes (DCE). Falo aqui do objetivo inicial com relação ao destino do Centro de Convivência pelo fato de que hoje existe uma sede dos Correios no local, além de uma grande especulação por parte da reitoria e outros órgãos da UFSC com relação à ocupação do prédio, devido à insuficiência de espaço físico na universidade para comportar todas as demandas.

4 Nicolas e Nega fundaram o grupo Batukajé, que é mais antigo e faz um trabalho semelhante ao do Abayomi, no sentido de pesquisar os ritmos tradicionais do oeste africano.

percussionista Erik Dijkstra, também diretor artístico e professor de percussão no Abayomi.

Só que eu não imaginava também que ia ter bastante procura pela dança afro, interesse, né, ali dentro da universidade. Na verdade não é que eu não imaginava, eu nem pensava nisso, pensava em a dança afro não morrer, porque parece que tinha sido me passado essa missão de a dança afro não morrer. (Simone Scirea. 2013).

Hoje as oficinas do Abayomi acontecem de forma praticamente independente, estando no processo de voltar a ter ligação com o DCE, já que o estado de abandono temporário pelo qual passou o Centro de Convivência coincidiu com uma quebra na relação do Diretório Central dos Estudantes com as oficinas de arte antes administradas por ele. Por isso, o grupo passa algumas vezes por dificuldades em encontrar espaços para a realização das suas atividades dentro da universidade⁵. Mesmo com os problemas relacionados ao espaço físico para que aconteçam, as oficinas de dança do Abayomi na UFSC são frequentadas por, em média, cinquenta pessoas, incluindo as que dançam e as que tocam. Essas aulas possuem uma mensalidade referente a cinquenta reais ou cento e oitenta reais semestrais, tendo como público principal estudantes universitários de classe média.

Na sua autodefinição, retirada do tópico “quem somos” da página do grupo na internet:

O Grupo Abayomi realiza pesquisa em dança e música de matriz africana e afro-brasileira (...). A partir de oficinas de estudo, constitui um grupo artístico focado no trânsito entre culturas. A apresentação do grupo é dividida entre movimentos coreográficos e a dança em roda, onde o músico e a dançarina experimentam a liberdade da criação no improviso. (...) A música é marcada pela presença do Djembê, tambor

5 O DCE vem dialogando com a reitoria sobre o plano de revitalização e ocupação do Centro de Convivência, buscando atender às demandas dos estudantes com relação ao local, incluindo salas para a realização das oficinas de arte ministradas na UFSC, mas, conversando com um integrante do DCE, entendi que parece haver uma pressão da reitoria para que parte do espaço seja cedido a órgãos burocráticos da universidade.

tradicional em forma de cálice. A dança é vigorosa e intensa. O encontro dos corpos e tambores evoca a alegria de viver, a espontaneidade, a simplicidade, o estado de presença. (...) O ponto principal é que nos apropriamos de uma linguagem enquanto fonte de pesquisa artística e a transformamos. A tendência que estamos percebendo é a fusão, tanto com elementos da dança contemporânea quanto com elementos da cultura popular brasileira e influências musicais do mundo todo. (Em: < <http://grupoabayomi.wordpress.com/quem-somos/>> acesso em: 10 junho 2012).

Neste trecho, se resume um pouco de que se trata a sua pesquisa, que não possui um único foco, passeando pelos ritmos afro-brasileiros, como afoxé, coco, maracatu e samba de roda, e também, principalmente, pelos ritmos que seus integrantes reconhecem como ‘tradicional’ de uma região da África ocidental⁶, a do antigo Império Mandinga, que compreende os países que passaram pela colonização francesa: Guiné Conakry, Burkina Fasso, Senegal, Costa do Marfim e Mali⁷. Apesar de também trabalhar com danças afro-brasileiras e de manifestações populares brasileiras, a pesquisa atual do grupo está claramente direcionada para esses ritmos de tronco Mandingue, que é a denominação que generaliza um grande grupo étnico da África Ocidental, que na verdade é composto por diversas etnias com suas particularidades, que compartilham certos elementos culturais. Desses elementos, nos interessam, nesta pesquisa, os ritmos e suas danças.

6 Procuo utilizar neste trabalho a denominação “África Ocidental”, por ser a mais utilizada e reconhecida no que se refere aos termos da geografia política da África na língua portuguesa brasileira. Os integrantes do Abayomi, por outro lado, se referem a esta região como “Oeste Africano”, o que pode ser fruto de alguma influência da língua inglesa, do termo “West Africa”. Tendo esclarecido este ponto, utilizarei o termo nativo (oeste africano) em campo e nas entrevistas, assim como nas citações das mesmas ou de material escrito do grupo, sem se preocupar com possíveis traduções.

7 O Império Mandinga compreendia um território que incluía o que se refere hoje a Gâmbia, Guiné, Mali, Serra Leoa, Costa do Marfim, Senegal, Burkina Fasso, Libéria, Guiné-Bissau, Níger e Mauritânia, sendo então a uma parte deste território que me refiro aqui.



Países na região da África Ocidental onde se encontra a 'cultura do Djembe', de onde vêm os ritmos estudados pelo Abayomi.

São os ritmos do que podemos chamar de “cultura do *Djembe*”⁸, tocados com tambores, entre os quais o *Djembe*, que possui o formato de um pilão ou cálice, atua como “regente”. Um grupo típico de percussão nesses países, segundo o que aprendemos na pesquisa do Abayomi, é composto, na realidade, por três *Djembes*, dos quais dois mantêm a base do ritmo e um sola (geralmente para a dança, marcando os diferentes passos) e “rege” o grupo. Os outros tambores são chamados de *Dununs*, sendo o maior deles o *Dunumba*; o médio, o *Sangban* e o pequeno, o *Kenkeni*. Os *Dununs* são tocados com baquetas e possuem objetos forjados em ferro, num formato semelhante a um sino de vaca, acoplados ao corpo do instrumento: os *Kenkens*, que são tocados com pequenas varetas de ferro, moedas, argolas grossas de ferro ou qualquer outro objeto metálico. Os tambores utilizados pelo grupo são, em sua maioria, trazidos da África (principalmente da Guiné,

⁸ Coloquei essa expressão aqui como um meio de ‘englobar’ as tradições rítmicas dos cinco países mencionados anteriormente, para facilitar o entendimento.

Senegal e Burkina Fasso) pelos integrantes que já estiveram lá fazendo oficinas e cursos de dança e percussão oferecidos para estrangeiros.

Segundo o que se fala no Abayomi sobre as tradições desta região da África, entendemos que há um ritmo para cada ocasião, como, por exemplo, ritmos de casamento, de circuncisão, de trabalho, de plantio, de festa, de máscaras, entre outros. Normalmente cada ritmo possui passos ‘típicos’ também, que variam nas diversas etnias desses países. O que se entende no Abayomi como o modelo básico de uma coreografia na cultura do *Djembe* é uma sequência de passos na qual cada um é repetido algumas vezes até o *Djembe* solista fazer uma chamada que indique a mudança do passo. O passo final geralmente indica o “esquentamento” do ritmo, quando a percussão realiza o chamado *échauffement*⁹, acelerando o ritmo e finalizando-o com uma chamada final do *Djembe*. Na visão de Fabio Cadore, percussionista do Abayomi, que passou um mês na Guiné em 2012, estudando os ritmos no curso para estrangeiros oferecido pela família de Fanta Konate:

Um grupo de djembê e dunun tradicional não toca música para as pessoas ficarem sentadas ouvindo. O ritmo é criado para dançar, cantar, bater palmas ou para trabalhar. A distinção ocidental entre músicos e platéia é inapropriada dentro de um contexto tradicional. Um ritmo raramente é tocado como uma performance, mas sim como uma interação entre músicos, dançarinos, cantores e observadores, formando um só grupo, onde os papéis geralmente se modificam na medida em que a música progride. (CADORE, 2012).

Neste texto, imagino que Fabio utilize a expressão “contexto tradicional” para se referir à aldeia, neste caso Sangbaralá, onde ele esteve, considerando este local como tradicional, diferentemente da capital, que traria os balés, os quais ele consideraria como “performances”, provavelmente no sentido de ‘espetáculos’. Aqui aparece a questão sobre a construção do “tradicional” no grupo, um dos focos da minha investigação, sobre o qual falarei mais adiante.

9 *Échauffement* é uma palavra francesa que significa ‘aquecimento’ ou ‘esquentamento’, ao ‘pé da letra’, mas no sentido figurado também pode significar ‘exaltação’ ou ‘excitação’. Quando escrevemos entre nós, geralmente utilizamos a variação aporuguesada ‘exofeman’ (ou ‘exofemã’), a qual utilizarei ao longo do texto, como categoria nativa, talvez, mas com certeza para facilitar a escrita.

No Abayomi, grande parte dos ritmos é coreografada pela professora Simone Fortes, utilizando um repertório de movimentos que se inspiram nas danças tradicionais das antigas colônias francesas da África ocidental. Mas muitas das coreografias foram passadas diretamente por africanos oriundos desses países, que vieram a Florianópolis e ofereceram oficinas para o grupo, como Fanta Konate, Diarra Condé, Mariama Camara, Bangaly Konate e Djanko Camara, da Guiné, e Modou Diata, do Senegal. A percussão se restringe um pouco mais aos ritmos que o grupo considera tradicionais na cultura do *Djembe*, que são aprendidos nas oficinas ou material fonográfico, mas também tem algumas criações próprias de inspiração nessa cultura rítmica africana.



Oficina de percussão com Bangaly Konate, 2013 – Foto: Nó Cultural.

Simone, Erik e Fabio contam como foi uma revolução no trabalho deles quando Fanta Konate e seu marido Luis Kinugawa vieram pela primeira vez a Florianópolis, em 2003, trazendo os *Dununs*, para oferecer oficinas de dança e percussão africana. Antes as aulas de dança aconteciam ao som do *Djembe*, apresentado pelo Nicolas aos percussionistas locais, acompanhado por Atabaques e outros instrumentos brasileiros. “(...) eles nos ensinaram a importância real do *Dunum*, que é a base, a base rítmica. (...) teve um momento que gerou

uma crise, né? Do que é que nós estamos fazendo enquanto trabalho. (...) essa mudança da chegada do trio de *Dununs*, da própria movimentação corporal...” (Simone Scirea, 2013). A partir desse momento, foram cortados outros instrumentos que não fossem de origem Mandingue nas aulas de dança africana, seguindo eles.

*

1.2. O projeto Corpo em Trânsito

“Em trânsito é uma coisa que não tá parada (...) uma coisa que vai pra lá e depois volta” (Fabio Cadore. 2013).



Corpo em Trânsito na Armação. 2012. Foto: Lorena Machado

No ano de 2012, o Abayomi foi contemplado com o Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis com um projeto de intervenções

de rua¹⁰, chamado Corpo em Trânsito, e formou um grupo de apresentações, com seis percussionistas e catorze dançarinas¹¹ selecionados do grande grupo que frequenta as oficinas promovidas na UFSC. Foram quatro apresentações, realizadas na Praça Fernando Machado, no centro de Florianópolis; na Praça Bento Silvério, na Lagoa da Conceição; na Feira de Artes e Cacarecos, na Armação e na quadra da escola de samba Consulado, numa festa da comunidade da Caeira do Saco dos Limões.

O projeto proporcionou quatro meses de pesquisa e ensaios semanais para a preparação do grupo, que trabalhou, além das coreografias, elementos que Simone considerou importantes na preparação do corpo para o contexto de apresentação de rua.

Aí entra aquele outro trabalho, além dos conteúdos de matriz africana, que é o trabalho de como se vai comunicar com esse corpo na cidade, no espaço público, criando essa relação com o espaço externo, que não fique só fechado no grupo que tá fazendo essa ação de apresentar uma dança, de apresentar uma música, mas como que

10 Utilizo o termo ‘intervenção’ por ser assim que se chama esse tipo de apresentação que acontece na rua, no Abayomi. É um termo comumente utilizado fora do grupo também, para falar de apresentações ou instalações artísticas no meio urbano ou em ambientes não direcionados para a arte. O sentido geral de ‘intervenção urbana’ tal como usado pelos membros do grupo parece conferir com a ‘definição’ do termo tal como encontrada na Wikipédia, onde ele é descrito como um “tipo de manifestação artística, geralmente realizada em áreas centrais de grandes cidades. (...) São trabalhos notadamente voltados para uma experiência estética que procura produzir novas maneiras de perceber o cenário urbano e criar relações afetivas com a cidade que não a da objetividade funcional que aplaca o dia-a-dia. (...)”.

11 Neste grupo ficou bem clara a separação dos papéis dos homens como percussionistas e mulheres como dançarinas, o que também é comum nas aulas de dança, apesar de haver hoje um maior número de homens dançando e se apresentando. Nas aulas de percussão há um número parecido de homens e mulheres, mas somente uma costuma tocar durante as aulas de dança ou apresentações e, geralmente, marcando somente a base do *Djembe*, sem solar. Raras vezes alguma mulher tocou um dos *Dununs* nas aulas de dança ou apresentações. Sentindo esse desejo, inclusive, algumas mulheres do grupo se juntaram para formar um grupo de estudos de percussão, podendo aprimorar sua técnica e realizar apresentações, o que deu origem ao grupo La Clínica, integrado apenas por mulheres. Não vou me prolongar na discussão de gênero aqui, pois não é o foco deste trabalho, mas pode render análises futuras.

essa relação vai se expandir pro espaço urbano. (...) na rua eu vejo que, além dessa montagem das coreografias, da cena em si, é também importante estar trabalhando as relações. Como que a gente vai se relacionar dentro daquela montagem coreográfica, ou daquela cena? Então, alguns exercícios e procedimentos a gente procura explorar pra estar criando isso. (Simone Scirea. 2013).

Na descrição do projeto no site do grupo na internet, fala-se do ‘trânsito entre culturas’ como pilar central da sua idealização, além de aspectos como a espontaneidade e a criatividade proporcionadas pelo contexto da rua, “provocando uma conversa constante da dança e da percussão com a rua e seus elementos imprevisíveis.” (D’ÁVILA, Bettina. 2013). Também na descrição, se fala de driblar, com as intervenções urbanas, o problema da carência de recursos e de espaços acessíveis para um grupo de arte independente, que tomaria como palco, neste projeto, espaços não convencionalmente utilizados para fins artísticos.

As apresentações foram divulgadas principalmente através do *Facebook*, rede social onde a página do grupo Abayomi tem mais de mil seguidores. Assim se formou uma parte do público que compareceu às intervenções, mas acredito que a maioria das pessoas que estavam presentes não sabia previamente que iria acontecer algo ali, deveriam estar de passagem e pararam para ver. A primeira apresentação, na Praça Fernando Machado, que fica logo abaixo da praça XV, no centro de Florianópolis, aconteceu no dia 20 de outubro de 2012, por volta do meio dia. Os integrantes do Abayomi marcaram encontro na praça XV, uma hora antes, para se concentrar, alongar, colocar os últimos adereços do figurino, com os quais já deveriam chegar vestidos, já que não havia onde se trocar.

Os figurinos foram pensados para não chamarem muita atenção na rua, sendo, os das dançarinas, apenas uma calça de malha com pernas largas, parecendo uma saia, laranja, marrom ou bege e uma blusa de malha bege. O figurino dos percussionistas era uma calça saruel marrom ou preta e uma bata de tecido africano, da Guiné. O que dava cor aos figurinos das dançarinas era os acessórios colocados na hora: colares, cintos e brincos feitos com tecidos africanos, bem coloridos.



*Calças e cintos do figurino do projeto Corpo em Trânsito –
Foto: Lorena Machado*

Depois da preparação do grupo, Simone dá instruções de como devemos entrar em ‘cena’. O local da apresentação foi escolhido na hora, depois de avaliar que na praça XV em si não seria possível, para não ‘competir’ com os demais utilizadores do espaço: a roda de capoeira no centro da praça, o saxofonista de um lado e os indígenas do outro, que ‘passavam o chapéu’, fazendo sua música. Escolhido o local, embaixo de uma árvore cercada por um banco de cimento, deixamos nossos pertences no banco, fizemos a costureira roda onde damos as mãos ou nos abraçamos e gritamos “axé!” (baixinho antes e bem alto no final das apresentações e das aulas), e nos dispersamos pela praça.

Os músicos foram chegando primeiro, aos poucos, carregando e tocando os *Djembes* e *Dununs*. Nas apresentações do Abayomi, o *Djembe* geralmente é tocado pendurado ao corpo por faixas que se cruzam nas costas, deixando o tambor na frente do percussionista, como um cálice virado para cima com a boca na altura da cintura. Os *Dununs*, por outro lado, são tocados apoiados nas estantes, que são como cavaletes de madeira, mas tiveram que ser pendurados com faixas por seus tocadores, no início dessa apresentação, para que eles pudessem tocá-los caminhando até poderem apoiá-los nas estantes quando chegassem ao local da intervenção.

Os percussionistas chegaram e se organizaram numa meia-lua, com os três ‘dununzeiros’ atrás e os três *djembefolas* na frente, tocando um ritmo bem marcado. Depois começaram a entrar as dançarinas, também aos poucos, caminhando em várias direções. De repente, no meio da caminhada, alguma dançarina fazia um movimento de dança, que podia ser um giro, um salto, um movimento de braços, algo improvisado, e retomava a caminhada. Em um momento, uma delas (uma de nós), parava no meio de todas repetindo um movimento de dança e todas iam se contaminando com esse movimento, ficavam assim por um tempo e retomavam a caminhada até outra fazer o mesmo e contaminar todas.

Aos poucos as dançarinas vão se dispersando e saindo da cena, deixando só a percussão, que, com a chamada do *Djembe*, entra no ‘exofeman’, o esquentamento do ritmo. Nesse momento, muitas das dançarinas que estavam de sapatos, pelo fato de o chão ser formado por pedras irregulares e estar cheio de cacos de vidro e elementos não identificados, decidem ficar descalças. Sempre dançamos descalças e eu mesma tenho dificuldades de dançar de sapatos. Assim, encaramos o chão da rua. Não foi a primeira vez que dançamos com os pés direto no chão da rua, já tive muitos cacos de vidro neles depois de intervenções, que inflamaram pela sujeira do chão inclusive. O próprio Centro de Convivência da UFSC sempre tem uns vidros quebrados, causando pequenos acidentes na dança, mas ali no momento, no calor, na adrenalina a gente nem sente. Dessa vez, não me machuquei com os vidros, só fiquei com os pés bem doloridos das pedras irregulares..

Sem sapatos, estávamos prontas pra dançar as coreografias dos ritmos africanos com todo o ‘axé’. Foram catorze ritmos, incluindo um de solo de percussão, sem dança, alguns em que só algumas dançarinas entraram e a roda de improviso no final¹². Nesse dia o clima estava especialmente quente e abafado e eu tive que sair algumas vezes pra recuperar o fôlego e tomar uma água, não consegui dar conta dos dez ritmos que deveria dançar. São danças de impacto que exigem bastante do físico e essa foi uma das apresentações mais difíceis pra mim e pras outras dançarinas, pelo dia quente e por ter poucos intervalos para respirar entre os ritmos, o que provocou uma mudança no roteiro para as intervenções seguintes.

12 Sobre a roda de improviso, trago mais informações e reflexões na conclusão deste trabalho, pág. 60. Já sobre o chão e os pés descalços, faço uma breve análise numa relação com as ideias de Lepecki (2013), na pág. 55 do capítulo 2 deste texto.

Tirando o desgaste físico das dançarinas, que no fim não puderam dar todo aquele ‘axé’ esperado, a apresentação fluiu bem. Um pequeno público se formou e vibrou bastante, algumas pessoas até entraram na roda de improviso do final e dançaram um pouco. Um bêbado entrou algumas vezes pra dançar junto ao longo da apresentação. Vários amigos e pessoas que conheciam o Abayomi compareceram para assistir, atendendo ao chamado pelo *Facebook*. Na roda final, o Nicolas, sempre bem recebido no grupo, apareceu e tocou junto, revezando os solos com os outros *djembefolas*. Depois fomos todos pra casa de uma amiga na lagoa do Peri, conversar sobre a apresentação e nos revigorar com banho de lagoa e peixe na brasa.

*

1.3. Momento metalinguístico – falando do falar

“O Eu é sempre um outro improvável que é capaz de reencontrar o outro como um Eu.” (PIAULT apud GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. 2009. p. 31).

Reservo um minuto desse texto para dar atenção ao seu feitio, descrever os processos que estão por trás de sua produção. Uma coisa importante, que já deve ter ficado implícita é a minha relação de ‘eu’ e ‘outro’, de observadora e objeto de análise, ao mesmo tempo, tendo participado do projeto Corpo em Trânsito como dançarina, já que danço com o Abayomi desde 2010. Neste segundo semestre de 2013, me afastei do grupo de apresentações, continuando só nas aulas de dança na UFSC, segundas e quartas, assim pude assistir as apresentações ‘de fora’, o que foi bem interessante também.



*Corpo em Trânsito na Praça Bento Silvério, Lagoa da Conceição. 2012.
Meu Eu dançando ali no canto esquerdo – Foto: Lorena Machado*

O Corpo em Trânsito foi um projeto que aconteceu em 2012. O que resta de suas apresentações são fotos, filmagens, postagens no blog do Abayomi e lembranças pessoais. Mas ele também representa o trabalho do Abayomi para além do projeto em si, ou seja, ainda é possível observar e etnografar o “corpo em trânsito” nas aulas e apresentações do grupo, assim como no discurso dos professores, com os quais conversei gravando uma espécie de entrevista em grupo, com Erik, Simone e Fabio, neste segundo semestre de 2013.

Minha pesquisa de campo envolveu, igualmente, as conversas informais com os integrantes do grupo na convivência semanal, além do contato com o público espectador participante, não só conversando informalmente com conhecidos e desconhecidos que assistiram as apresentações, mas ouvindo seus comentários enquanto dançava ou esperava a minha hora de entrar misturada no meio do público. Apesar do risco de naturalizar aspectos da experiência no Abayomi, acredito que a minha participação ativa no grupo enriqueceu a minha compreensão dos fenômenos observados e experimentados.

Por ser um grupo artístico e promover uma experiência visual e sonora (entre outras) muito forte, não poderei “traduzir” todos os aspectos performáticos do Abayomi em texto, como observa Ruth Finnegan (2008) ao escrever sobre a canção no artigo, “O que vem

primeiro: o texto a música ou a performance?”. Segundo ela, ao se pesquisar sobre a canção, encontra-se inúmeros textos verbais, mais legitimados academicamente do que “a efêmera e incapturável performance” (p. 21). Ela fala do lugar privilegiado que a linguagem (escrita) ocupa na tradição ocidental do discurso acadêmico. Algo que não pode ser escrito em palavras não parece pertencer ao domínio acadêmico, não sendo, portanto, uma criação humana séria. É para o texto que estamos acostumados a dirigir nossa atenção, segundo ela.

A autora conta sua experiência de campo na África ocidental, quando pesquisou as formas orais africanas, incluindo sua performance. De início, por sua tradição acadêmica, pensou que, para analisar corretamente essas formas, deveria transpô-las para a forma escrita, pois só assim se tornariam objetos passíveis de análise, tradução e publicação. “Os traços ‘performáticos’ eram vistos como contingenciais, secundários à existência durável das palavras no texto escrito.” (FINNEGAN, 2008, p. 20). A autora foi mudando de ideia ao longo do campo, ao se deparar com as performances que a maravilharam, mas teve que lutar contra o pressuposto ocidental de que a linguagem verbal é aquilo que nos torna humanos, pensamento que ajudou a construir a visão dos colonizadores sobre os povos indígenas, desumanizando-os por uma suposta ausência de linguagem.

Marco Antônio Gonçalves e Scott Head (2009) falam de uma crise na representação etnográfica relacionada justamente com essa hierarquia das formas textuais em detrimento das outras, “que passam a competir com a chamada ‘autoridade’ etnográfica ou quem detém o privilégio da interpretação: a forma literária, a narrativa de leigos, a dos chamados ‘nativos’ sobre si próprios, que ao passarem de objetos a sujeitos, reconfiguram a ideia de representação.” (GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. 2009. p. 17).

Há muitas transformações possibilitadas pelas tecnologias de comunicação em constante transformação, diz Finnegan, pois estas, apesar de não excluir o modelo de escrita como realidade central, possibilitam sua suplementação por canais mais multimodais. Ela cita os dispositivos de gravação e reprodução como o rádio, as opções de vídeo e a internet. “Essas tecnologias direcionaram nossa atenção para novas facetas, ajudando-nos a perceber e analisar como as canções são *performatizadas* – como é a sua existência concreta e completa.” (FINNEGAN, 2008, p. 23).

MacDougall (2009), no texto “Ser e Significado”, traz ideias parecidas sobre o olhar, a linguagem e o conhecimento. Ele reexamina a

relação entre ver, ser, pensar e saber, considerando a complexidade do pensamento, que normalmente é associado à linguagem, à mente falando consigo mesma ou a um processo de raciocínio. Ele afirma que esse conceito de pensamento ignora as outras formas pelas quais nosso conhecimento é produzido, pois nossa experiência consciente é composta, além desse tipo de pensamento, por ideias, emoções, respostas sensoriais e imagens da imaginação. As imagens teriam uma especificidade que desafiaria os hábitos de tradução e resumo relacionados à linguagem, por isso, para trabalhar com as imagens não adiantaria tentar adaptá-las às regras da escrita acadêmica. Como escreveu Sylvia Caiuby Novaes (2009), “em todos os sentidos, as imagens antecedem a palavra” (p. 49).

Por isso, acredito ser importante o uso da fotografia e de vídeos no trabalho, servindo, não somente como ilustração, mas como objeto de análise e compreensão do tema. Nesse aspecto, não tive, eu mesma, a autoria desse material audiovisual das apresentações do Corpo em Transito de 2012, já que tinha um compromisso enquanto dançarina do grupo, relacionado com a óbvia atividade de estar dançando durante as intervenções. Essa limitação também perpassa a minha posição de observadora participante no sentido de que sempre participei mais do que observei, por isso a importância de assistir os vídeos, mesmo que não tragam uma visão tão completa do momento.

Há muitos vídeos e fotos que foram produzidos numa parceria com o coletivo Nó Cultural. Este material pode ser encontrado no próprio *site* do Abayomi, de onde retirei as fotos que utilizo ao longo deste trabalho, trazendo uma ideia de auto-representação do trabalho do grupo, já que, apesar de terem sido capturadas pelos integrantes do Nó Cultural, provavelmente passaram pela seleção dos responsáveis pela produção do Abayomi para irem ao *site*. Dessa forma, podemos incluir as fotos utilizadas aqui como parte do discurso nativo do grupo, como ele se retrata e constrói sua imagem. Gonçalves e Head (2009), consideram a imagem em si como uma forma de auto-representação do sujeito: “pois desde sempre colocou em evidência o indivíduo como centro da representação que se apresenta contaminada mesmo pela auto-representação do sujeito, mesmo que, em última instância, as imagens estejam à disposição das idéias do autor, do editor e do diretor do filme.” (p. 25).

Ao analisar os vídeos produzidos das apresentações, levei em conta alguns aspectos discutidos por MacDougall (2009), que ressalta que a arte e a ciência nos ajudam a ver o ser dos outros no mundo, mas dependem da nossa prática diária de ver, pois o significado que

encontramos, ou buscamos encontrar, no que vemos é o que guia a nossa visão¹³. Também sobre este aspecto, Sylvia Caiuby Novaes atenta para as qualidades das imagens produzidas, afirmando que imagens, “fílmicas ou fotográficas, são signos que pretendem toda a identidade com a coisa representada, como se não fossem signos. Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência que esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam.” (2009, p.49).

Por isso, analisei as imagens das intervenções como sendo enquadramentos, produzidos por sujeitos, de um momento que, como performance, foi único e efêmero, ficou ali onde aconteceu. Estas filmagens, portanto, me possibilitaram observar elementos que não tinha reparado antes, trazendo novas questões, mas também me limitaram ou trouxeram enfoques que deixaram de fora outros elementos que poderiam ser interessantes enquanto foco de análise. Por outro lado, há uma questão trazida por MacDougall que me parece importante, pois ele considera a imagem em si como uma forma de conhecimento, um conhecimento do tipo perceptivo, um conhecimento do ser, não se restringindo somente a um instrumento de análise para o conhecimento do significado. Assistir imagens das intervenções do Abayomi não é a mesma coisa que assistir as intervenções em si, com certeza, mas a imagem ainda diz muitas coisas que a descrição escrita não consegue – ou não costuma – dizer, por isso a sua importância neste trabalho, não como anexo, mas como parte fundamental dele.

13 MacDougall afirma que nossa visão e percepção são guiadas pelos nossos interesses (culturais e pessoais), ao mesmo tempo em que os alteram, causando uma interdependência entre percepção e significado. O significado, por sua vez, seria produzido com o corpo inteiro, não apenas com o pensamento consciente e as imagens que fazemos carregariam a marca do nosso ser, do corpo que está atrás da câmera e de suas relações com o mundo. Partindo disto, ele problematiza o enquadramento por uma câmera, que deixa de fora o que quem segura e direciona a câmera não quer mostrar ou não vê, mas também retira algo de seu contexto para observar mais de perto, mais detalhadamente, dando-lhe foco, podendo nos fazer perceber certas conexões e associações que passavam sem nossa atenção. “Tais intensificações e reforços da percepção podem fazer com que nós, como observadores, fiquemos mais atentos em nossa vida cotidiana, mas podem também adormecer nossas respostas pelo excesso de uso.” (p. 64).

2. Capítulo um – Identidade e aprendizado

2.1. Linguagem Rítmica

“Tem uma fonte de pesquisa, também, que é o corpo, que é o nosso contexto cultural, é o tempo de cada pessoa, o processo de cada pessoa. E aí precisa ter esse olhar, esse estudo, também, voltado pras questões da dança, do corpo, não só da cultura afro, dos conteúdos afro, mas também da pessoa que tá ali, do que é que ela precisa pra dançar aquilo ali.” (Simone Scirea. 2013).



Dançarinas do Corpo em Trânsito em concentração antes de apresentação na Virada Cultural de São Paulo, 2013 – Foto: Nó Cultural

O critério de escolha dos artistas para participar do projeto Corpo em Trânsito foi principalmente com relação ao nível de absorção de uma “linguagem” musical e corporal semelhante à que os professores e diretores artísticos reconhecem como ‘africana’, linguagem que vem sendo trabalhada ao longo dos anos no grupo. Esta linguagem pode ser

vista no sentido de um vocabulário corporal e musical, não só dos passos de dança e toques do tambor, mas de elementos que se considera essenciais nesses ritmos e danças, ela se refere, então, ao conhecimento adquirido e à qualidade, ou proximidade, da execução dos ritmos considerados tradicionais dos países da “cultura do *Djembe*” (Guiné, Senegal, Burkina Fasso, Costa do Marfim e Mali), e dos passos, que podem nem ser tradicionais, segundo o que o grupo considera tradicional, mas trazem os elementos que os integrantes do Abayomi e, sobretudo, a direção artística, reconhecem nas danças desses países¹⁴, além de certas qualidades como o “axé”, como fala Simone.

A partir daquilo ali que foi construído como base, a gente pode transformar e entrar por outros caminhos. A partir também do que é nos oferecido enquanto grupo. Que grupo eu tenho ali dançando? Que corpos são aqueles? O que é que aquilo ali pode devolver enquanto material corporal, material artístico? A pessoa assimilou aquela base de sequencia de dança que a gente tá fazendo? Ou, não? Não assimilou, então vamos pra outro caminho, vamos simplificar, porque o que importa aqui é como se dá a dinâmica de grupo, como se comunica esse grupo. Porque uma coisa tem que ter, que é essa potência vital, esse axé, tem que transbordar. (Simone Scirea. 2013).

Estes elementos podem ser considerados como sendo uma construção valorativa nossa, de acordo com a nossa visão e interpretação da cultura dessa região da África ocidental, sendo eles relacionados à execução dos movimentos da dança com certas qualidades, como aparece na fala de Simone: o “transbordar”, a “potência vital”, que inclui a força, a rapidez, a energia, a explosão, a alegria, euforia, expansão, vivacidade, entre outras. Ela utiliza a palavra “axé”¹⁵, para designar essas qualidades, que significa “energia de vida” e é utilizada com muita frequência no trabalho artístico do Abayomi.

14 A discussão sobre a visão do tradicional no Abayomi entra no próximo tópico deste capítulo, pág. 24.

15 A palavra ‘axé’ está associada às tradições ‘afro-brasileiras’ e não às da África Ocidental, expondo que essa influência também existe no trabalho do grupo e que as duas, muitas vezes, misturam-se ou confundem-se, podendo se tratar de um sincretismo entre as fontes de pesquisa.

A questão do corpo em trânsito se refere em parte à apropriação e à ressignificação de uma ideia de corporalidade presente nas manifestações tidas como tradicionais das diversas etnias presentes nas antigas colônias francesas da África ocidental, sendo esta muito singular e diferente do que normalmente temos acesso e conhecimento aqui no Brasil. O trânsito surge aqui como uma categoria nativa, portanto, do grupo Abayomi, que em sua pesquisa sobre essa cultura africana (a do *Djembe*), constrói corpos ‘híbridos’, como eles chamam, no sentido de estarem num processo de transformação, sendo reinventados constantemente de acordo com uma visão, também em construção¹⁶, da tradição rítmica dessa região da África ocidental e da própria corporalidade ‘africana’, associadas a noções da dança contemporânea e ‘afro-brasileira’.

*

2.2. A tradição e a identidade

“Às vezes eu enxergo isso como tudo sendo tradicional, por ser africano, tudo sendo tradicional, né?” (Simone Scirea. 2013).

O discurso nativo sobre o trânsito no Abayomi se baseia na percepção da sua pesquisa como uma relação de hibridização cultural, apesar das muitas controvérsias sobre a utilização deste termo, como o que diz Canclini (1998), por exemplo, sobre a expressão “culturas híbridas” como sendo redundante. Sabemos que não há cultura, essencialmente pura, estática, livre de transformações, relações e “contaminações” com outras, já que está em constante reconstrução por parte de seus agentes que também se transformam em suas relações sociais (BOURDIEU, 1989). Não querendo criar aqui um conflito entre as ideias presentes no grupo Abayomi e o olhar antropológico sobre a

16 Compreendo que esta tradição também está em construção nesses países, revelando certa dinamicidade, mas me foco no discurso do Abayomi e sua visão dessa tradição como algo provavelmente naturalizado, pronto. Por isso, toda a discussão sobre a tradição dessa região passa pelo ponto de vista do Abayomi, meu objeto de pesquisa, e sua visão sobre o tradicional.

cultura e a tradição, trago essa noção para tentar entender um pouco o papel do ‘tradicional’, cuja dinamicidade às vezes aparece e em outras é ‘suprimida’ no trabalho do grupo.

Quando Simone fala que considera tudo que o Abayomi estuda tradicional por ser africano, pode aparecer ali um aspecto da apropriação desses ritmos por parte do grupo, que “inventa” ou cria um imaginário sobre a tradição desses países como um objeto fixo, estático, palpável, uma cultura acessível como objeto de pesquisa, de inspiração, de apropriação, podendo ser vista também enquanto um produto consumido pelos integrantes do grupo.

Como falei, o Abayomi se interessa pelos ritmos e danças da região africana que citei anteriormente, mas pouco se discute nas aulas sobre a situação socioeconômica dessa região, pouco se oferece em troca da cultura-objeto que se consome, além da sua divulgação enquanto produto, o que gera renda para artistas africanos que promovem oficinas tanto aqui, quanto na África (e em países do mundo inteiro), gera relações entre integrantes do grupo que já foram para a África e africanos que permeiam o paternalismo ou o assistencialismo e gera também capital para o instituto África Viva de Fanta Konate e Luis Kinugawa, que busca criar infraestrutura e melhores condições de vida na aldeia de Sangbaralá e sobrevive do dinheiro pago pelos *workshops* que levam grupos de estrangeiros para a África.

Algumas vezes ouvi comentários valorizando a alegria e a humildade do povo africano, apesar de sua situação difícil de vida, da pobreza, da falta de saneamento, infraestrutura e sistema de saúde extremamente precário. Essa visão é muito comum no Brasil, elogiar a humildade e felicidade de um povo pobre e lascado, somos ensinados a pensar assim, que temos que curtir o carnaval¹⁷ ao invés de reclamar, de se deixar abater e isso se transfere para a imagem que construímos do povo africano no grupo. Claro que essas relações, num certo sentido ‘pós-coloniais’, que acabam se estabelecendo não acontecem de forma intencional, apenas há pouca reflexão e discussão sobre isso no grupo, o que acho interessante que comece a acontecer para além do seu desenvolvimento artístico.

17 Não desconsidero a importância do carnaval enquanto manifestação popular no Brasil, apenas cito esse exemplo da construção de uma identidade nacional que valoriza um povo que é alegre, mesmo vivendo num país com tantos problemas sociais.



Corpo em Trânsito na Lagoa da Conceição. Todas ajoelhadas, esperando o Djembefola puxar o 'exofeman' final da roda. Em primeiro plano, o Kenkeni. 2012 – Foto: Lorena Machado

Os ritmos e danças africanos vêm como objetos a serem apropriados, então, mas outro movimento de apropriação, mais subjetiva, da qual falarei mais a frente, acontece, para além da utilização artística desses elementos. Sobre essa questão da apropriação, cabe uma maior discussão. Inês M. Santos (2013), discute o conceito de apropriação cultural em seu texto “A apropriação cultural como ferramenta de criação artística: um estudo sobre a utilização do sampling no contexto do Hip Hop nacional”. Ela fala do termo apropriação como sendo hoje uma “ferramenta artística amplamente reconhecida” (SANTOS, 2013, p. 52). Ela inclui em sua análise tanto apropriações de manifestações artísticas, quanto do cotidiano, o que produz, no segundo caso, não somente uma representação de uma ‘realidade’, mas a escolha e a apresentação desta, numa “estilização da vida” e consequente “esteticização da realidade”, como ela explica, citando Mike Featherstone (1987 apud SANTOS, 2013, p. 55).

Ela considera a produção artística contemporânea como sendo contaminada pela presença constante do processo de apropriação cultural, gerando cópias, paródias, ressignificações e a sensação de que nada novo pode ser desenvolvido. Essa sensação pelo uso das apropriações geraria um questionamento sobre a noção do que é uma obra de arte e do papel do artista. Cairiam por terra os critérios de avaliação da obra por sua originalidade, pois isso não importaria mais, “(...) tudo já foi feito e inventado. O que importa agora é retirar fragmentos e inspirações do que já existe e recombiná-los em formas e conteúdos que signifiquem e simbolizem outra coisa já.” (SANTOS, 2013, p. 59). O que ela ilustra logo no início do seu texto com uma citação de Jim Jarmusch (apud SANTOS, 2013, p.8):

Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery – celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: ‘It's not where you take things from – it's where you take them to.

O que ele diz é que nada é original, tudo é ‘roubado’ de outras fontes, de acordo com a forma com que essas coisas roubadas se conectam com nossa alma, criando uma identificação que nos faz tomá-las como nossas e até torná-las autênticas, pois como avaliar a autenticidade de algo? Ele, por sua vez, cita Godard, que diz que o que importa não é do onde se tira (ou se ‘rouba’) as coisas, mas para onde nós as levamos, ou seja, como as transformamos e, assim, criamos o sentimento de que elas nos pertencem. É o que diz Simone quando fala do corpo que se desenvolve no contato com a dança africana: “então, aquilo que parece que não te pertence, daqui a pouco ele parece que faz parte de você e ele te pertence, aí tu toma aquilo como pertencimento.” (Simone Scirea. 2013). Esse é o início da subjetivação dos processos de apropriação no Abayomi, a incorporação dos ritmos e danças como algo que pertence aos sujeitos do grupo, que lhes dão seus próprios significados.

Alexandra Alencar (2009), do grupo Arrasta Ilha, de Florianópolis, escreve em sua dissertação “Dançando novas africanidades”, sobre esses processos de apropriação artística que acontecem tanto no Arrasta Ilha, que pesquisa o Maracatu de Recife, quanto no Batukajé, que faz uma pesquisa semelhante ao Abayomi dos ritmos do tronco Mandingue. Alexandra comenta como esse fenômeno de recriação sobre manifestações culturais tidas como tradicionais vem se intensificando. Ela cita o texto “Atlântico negro” de Gilroy (2001 apud ALENCAR, 2009), “que trata das formas diversas originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos - negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, encontradas nos fluxos diaspóricos existentes no Atlântico.” (ALENCAR, 2009, p. 110). Ela fala da identificação dos participantes do Arrasta Ilha e do Batukajé com a música e a dança que desenvolvem nesses grupos, essas identificações, segundo ela,

não se constroem a partir de uma “essência” ou “aparência”, mas em diálogo com as “experiências” vividas, a partir da realização de práticas culturais relacionadas à cultura negra, como o maracatu e a dança afro, que contrastam com as trajetórias individuais de cada participante dos grupos pesquisados, gerando novos sentidos e, por conseguinte, ressignificando-as. Não se trata, contudo, de negar o interesse dos praticantes pelos aspectos culturais africanos de suas práticas, mas

de ressaltar a não predominância desses aspectos. Logo, há uma identificação dos praticantes com a cultura negra que não culmina na afirmação étnica. (ALENCAR, 2009, p. 112).

Quando pergunto sobre essa questão do tradicional, tentando entender o que se considera dentro da tradição rítmica estudada no Abayomi, há um pequeno debate entre Simone, Erik e Fabio, refletindo sobre o assunto. Primeiro Fabio comenta que tradicional é o que vem da aldeia, pois ele esteve na Guiné, fazendo um curso de percussão com a família de Fanta Konate e pode conhecer a aldeia Sangbaralá e a capital Conakry, onde há grupos de balé africano, que criam espetáculos cujas coreografias se inspiram nas músicas e danças das aldeias do país. Depois de pensar um pouco, ele acrescenta o balé no âmbito do tradicional também. Simone completa o pensamento afirmando que considera tudo isso (ritmos da aldeia e do balé) tradicional por ser africano, mas que vê diferenças entre os ritmos de balé e os da aldeia.

Segundo Fabio, a principal diferença é o contexto do palco, que transforma os ritmos e as coreografias, exigindo mais virtuosidade nos movimentos, acelerando-os, criando enredos, histórias para serem contadas nas apresentações. Os ritmos passam a ser ‘pensados’, segundo ele, no balé, pelo fato de existir uma plateia interessada em ver algo diferente do que se vê na vida cotidiana, contexto dos ritmos nas aldeias, onde não haveria uma separação clara entre público e performers, “o ritmo acontece no contexto de uma festa, de uma roda, onde todo mundo participa.” (Fabio Cadore. 2013).

Simone fala da mudança de foco, afirmando que os ritmos no balé tem um foco artístico e não ritualístico como nas aldeias, exigindo muitas horas de ensaio diárias, o que não acontece numa aldeia, onde todo mundo sabe como se dança cada ritmo, existindo códigos que identificam cada um deles: “todo mundo já sabe como se dança Mendiani, que tem aqueles ombrinhos, e quadril, e tempo, e todo mundo vai fazer daquele jeito. Ou, se vai tocar Dunumbá¹⁸, vai ser na pegada

18 Mendiani e Dunumbá são nomes de ritmos, cada um com suas especificidades e passos típicos. O Mendiani geralmente é dançado por mulheres e tem forte a característica do chacoalhar de ombros com os braços colados ao corpo em seus passos. O Dunumbá engloba uma família de ritmos, conhecida como “dança dos homens fortes” e tem um passo tradicional em que os braços, dobrados em noventa graus fazem um movimento de baixo pra cima, como que se afastando da lateral do corpo, demonstrando força e rendendo algumas dores musculares em quem não está acostumado a fazê-lo.

daquele ritmo, todo mundo já sabe, sem uma combinação coreográfica.” (Simone Scirea. 2013). Outra questão, levantada por Erik, é que nos balés há integrantes das mais variadas etnias, que conhecem ritmos diferentes ou tocam e dançam ritmos comuns, mas de formas diferentes, criando uma verdadeira mistura de informações do que é o ‘tradicional’ para cada etnia.

O tradicional no cotidiano do Abayomi é o que vem da cultura do *Djembe*, então, tudo que é de origem Mandingue. É “tudo tradicional por ser africano”, como diz Simone. Existe a compreensão da existência do novo, da criação e da transformação dentro dessa tradição, mas ela não deixa de existir enquanto tal. O que a mantém na visão do grupo? Os instrumentos? As características observadas nas danças: vivacidade, alegria, ‘axé’? Simone (2013) fala da essência dessa tradição, relacionada com a alegria, a força, a vida, a capacidade de se dançar juntos, e é isso que inspira o trabalho do Abayomi, que não quer fazer igual, copiar a tradição, o que ela considera impossível: “o que é que os corpos que tão ali presentes podem oferecer? Adianta a gente querer que dê um salto de dois metros e dance numa velocidade mil, igual um balé africano, se eu não vou conseguir ter isso?” então, o objetivo é criar algo esteticamente interessante para quem assiste, mas que permita que os integrantes do grupo se divirtam com isso, não buscando alcançar o inalcançável.

Independentemente de a fonte de pesquisa do Abayomi e dos outros grupos que ressignificam a cultura do *Djembe*, ser africana ou de qualquer outro lugar, o que aconteceu no início foi o contato com o novo, foram instrumentos novos, uma corporalidade nova e até uma língua nova nos cantos e nomes de ritmos e instrumentos. O encantamento, a necessidade de inovação no trabalho artístico ou qualquer outro motivo deram espaço para que essa novidade transformasse a arte local. Agier (2001) fala da existência nos centros urbanos, de uma possível demanda por novas criações identitárias, afirmando:

Nas escalas microssociais — o campo do etnólogo —, surge uma multidão de pequenas narrativas identitárias, que ocupam o vazio deixado pelas “grandes narrativas” em crise (missão cristã, destino das classes, projeção nacional). Elas aparecem nos mais diversos contextos, mas enraízam-se de preferência nos meios urbanos; elas possuem um conteúdo religioso, étnico ou regional, mas mostram construções híbridas,

“bricoladas”, heterogêneas; enfim, são o resultado da iniciativa dos indivíduos, dos pequenos grupos ou das redes que, frequentemente, têm dificuldades em fazer compreender a especificidade que reivindicam para si. (p. 18).

A “era do globalismo” (IANNI, 2002) e o desenvolvimento das tecnologias, que diminuem as distâncias mundiais, certamente facilitam e aceleram esse processo de contato e mistura entre povos distantes, promovendo novas formas de ‘apropriação’ de elementos culturais. É importante frisar, como afirma Canclini (1998), que a globalização não homogeniza o mundo, pois os processos de apropriação de elementos de outros povos acontecem de formas diferentes através das ressignificações locais. Este processo muitas vezes resulta numa maior diversificação, já que faz muitos grupos reforçarem suas diferenças e a identidade que por eles é construída (inclusive no contato e representação do “outro”).

Erik fala um pouco das transformações locais, explicando como Florianópolis foi deixando de ser um “povoado” e se tornando cada vez mais “cosmopolita”. Esse processo foi transformando a identidade local, que ainda é vista, segundo ele, pelo senso comum e pela mídia, como estando relacionada com os elementos de cultura de matriz açoriana: “(...) coisa de boi de mamão, renda de bilro, as festas do divino, coisas que de fato existem aqui, que são antigas (...)”. Ele fala de um movimento forte de migração para a cidade a partir dos anos 1970 que foi sedimentando outras culturas aqui. “A gente, de certa forma, ajuda a moldar isso aí, a gente ajuda a moldar uma nova cara de identidade... que tem a ver com o trânsito. A gente é fruto desse trânsito, é fruto desse intercâmbio cultural e de matrizes diferentes.” (Erik Djikstra. 2013).

Assim como Canclini, Agier (2001) ressalta a questão das diferenciações geradas num contexto de mundialização, pondo em questão as novas relações entre identidade e cultura que surgem no mundo contemporâneo. Segundo ele, a identidade existe como objeto de análise, não como um objeto real, fixo e puro. Ela pode ser analisada segundo contextos, situações e relações que se estabelecem, pois está em constante construção e modificação, sendo dotada de certa fluidez. Para o autor, existe sempre um ‘outro’ para cada pessoa, por isso a necessidade de se pensar a si próprio a partir de olhares externos. Os espaços urbanos promoveriam o encadeamento ou reforço dos processos identitários, por comportar uma diversidade de pessoas de diferentes origens e pertencimentos, provocando seu relacionamento. Esses

relacionamentos mudam os nossos referenciais, transformando-nos. “Dito de outra forma, o processo identitário, enquanto dependente da relação com os outros (sob a forma de encontros, conflitos, alianças etc.), é o que torna problemática a cultura e, no final das contas, a transforma.” (AGIER, 2001, p. 10).

Nessas relações de diferenciação, entra mais uma questão. O Abayomi se autodefine como um grupo de dança ‘afro-contemporânea’, ou seja, utiliza como fontes de criação elementos da dança afro e da dança contemporânea, mas o que realmente se sobressai aos olhares externos é o prefixo ‘afro’, que carrega muitos significados e concepções. O ‘afro’ no Brasil quando não é ligado a características fenotípicas do ‘negro’, costuma ser ligado a elementos da cultura e religião ‘afro-brasileira’, elementos que não são centrais no trabalho do Abayomi. Apesar de já ter trabalhado com alguns ritmos ‘afro-brasileiros’, como o Ijexá, o Abayomi foca seus estudos na cultura do *Djembe*, que é ‘afro’ também, mas é ‘afro-africana’, ou seja, para nós essa fonte de pesquisa se constrói na África, não no Brasil.

Além disso, já ouvi de algumas pessoas que assistiam às apresentações ou de conhecidos que comentaram comigo, sobre o estranhamento do fato de haver poucos integrantes negros (ou considerados negros por elas) no Abayomi. Esses fatores se constituem num problema no processo de construção da identidade do Abayomi, pelo menos para esses integrantes do público expectador participante. O que motiva os comentários do público com relação às características físicas dos integrantes do Abayomi e o tipo de ritmos estudados e apresentados pelo grupo? Talvez uma necessidade de acreditar que a cultura negra deva ser feita pelos negros, ou pelos ‘visivelmente’ negros sob o olhar do outro, independentemente de sua identificação própria com a negritude.

Edward Said (2011), afirma que uma das consequências do imperialismo foi aproximar o mundo como uma experiência partilhada. Além disso, o avanço do imperialismo culminou no aumento da resistência a ele, como duas forças em conjunto e pôde-se verificar nos estados pós-coloniais o crescimento do nacionalismo, separatismo e nativismo como consequências do processo imperial. Esses movimentos geraram novas fronteiras, criando uma noção de identidade estática e homogeneizante. Segundo Said, o pensamento ‘identitário’ foi a marca das culturas imperialistas e das que tentavam resistir à dominação europeia no século XIX e o que não mudou muito para as pessoas, até hoje, segundo Said, foi a ideia de que existe uma distinção aparentemente clara entre ‘nós’ e ‘eles’.

Pode-se dizer, que a identificação do grupo com o elemento ‘afro’ vai além da cor da pele, de características culturais ou socioeconômicas, não se enquadrando exatamente na construção de uma identidade racial, que Munanga (2001), afirma ser um elemento essencial do debate político, um instrumento de diferenciação entre o “eu” e o “outro”. O ‘afro’ no Abayomi talvez tivesse sua legitimidade assegurada para grande parte do público se fosse afirmado como comprometido somente com uma busca artística, uma apropriação ou inspiração. Mas não estou certa de que ele se limita a isso.

A identidade do Abayomi também está em processo de (auto)construção (se é que alguma não está), mas no momento em que o grupo aceita um convite para apresentar-se num evento em defesa das cotas na universidade, organizado pelos estudantes negros e negras da UFSC, por exemplo, acredito que ele esteja assumindo uma posição política com relação ao seu elemento ‘afro’, que vai além do seu puro interesse artístico. Qual é o significado de a agenda de apresentações do Abayomi ficar lotada no mês da consciência negra? É possível ter legitimidade na luta por causas do movimento negro sem se identificar ou ser identificado como negro? Essa reflexão já renderia outro TCC, por isso não vou me aprofundar tanto, mas independentemente da legitimidade que o grupo possa ‘receber’ do público enquanto difusores da cultura negra, este intuito está presente no Abayomi.

Aqui a apropriação toma um novo significado, um significado de prática política, que também faz parte da forma como se passa a subjetivar a cultura-objeto (ritmos africanos deslocados para o Brasil) da qual se apropria. Além da identificação artística, há portanto uma identificação política-cultural com a ‘tradição africana’, incorporada como instrumento de luta. Simone fala da importância do trabalho do Abayomi, no sentido de aproximar as pessoas da cultura africana:

A África, por todo o processo histórico, é um continente vasto de coisas lindas e também tem muita miséria por causa desse abandono, vamos dizer assim. Então, eu acho que é muito importante esse tipo de movimento que tem acontecido, pras pessoas se aproximarem mesmo, porque é uma história que não foi contada nos livros, é uma corporeidade que a gente desconhece porque a gente nunca viu, nunca foi nos ensinado isso. Então, de certa forma, mesmo sendo produzido por a gente, que não é africano, a

gente tá fomentando isso, a gente tá disseminando a cultura africana sim, contribuindo pra esse processo novo de construção de uma nova sociedade, juntamente com a lei, que agora obriga o ensino de conteúdos de matriz africana nas escolas. A gente vê, também, da dificuldade dos educadores, às vezes. Tem muita gente fazendo um trabalho bom, mas também tem muita gente que tem dificuldade de como abordar isso dentro da escola, porque não teve esse estudo, não aprendeu isso. (Simone Scirea. 2013).

Simone fala de como essa familiarização com a estética africana é importante, e aí se mistura africano e afro-brasileiro. Simone havia explicado a diferença entre eles, antes de entrar nessa questão. Segundo ela, as danças africanas do tronco Mandingue são bem ritualísticas, existindo para situações de casamento, ritos de passagem, etc. Elas tem outro swing, outra “pegada”, como ela diz, diferente das afro-brasileiras, que

(...) vem a partir de um contexto da colonização e se formam aqui no Brasil. E muitas delas vêm da própria repressão, da época dos escravos, como o samba de roda, por exemplo, a própria capoeira, e os afoxés, que vem do terreiro, né, também como uma forma de resistência, de cortejo de rua, do povo negro ir pras ruas também, de estar mostrando a sua negritude, a sua cultura, que por muitos anos foi abafada. Então são contextos diferentes e também são danças que se apresentam de forma diferente, por serem culturas outras, vamos dizer assim. E aí, como eu falei no início, são outros instrumentos também, é outra pegada. (Simone Scirea. 2013).

As escolas, no caso, tem o dever de ensinar cultura afro-brasileira, mas o Abayomi, que se inspira principalmente em culturas africanas, é frequentemente convidado para enriquecer o ensino desse conteúdo. O que importa nesse contexto é acostumar os olhos para começar a admirar o que está na marginalidade, o afro. Ela diz que, de dez anos pra cá, mudou muito, o trabalho que antes era visto como engraçado, ridículo nas escolas, hoje ainda produz certo estranhamento, mas é admirado como algo belo. Então, pode-se dizer que há uma questão política por trás do trabalho do Abayomi, além da identificação

estética, ou cultural, ou étnica, ou afetiva, ou seja lá o que for que aproxima seus integrantes do prefixo afro. Isso também é um elemento constituinte de sua identidade.

Vê-se, no grupo, a vontade de construir uma identidade própria, que, conversando com alguns integrantes, notei que pode ser fruto, neles, de uma crise relacionada com a visão construída da tradição Mandingue: são os saltos inatingíveis de dois metros, a velocidade inalcançável de dança e toque, a corporalidade inacessível, enfim, a impossibilidade da cópia perfeita, até pela mudança do contexto em que ela se produz. Mas para outros, talvez nunca tenha existido esse objetivo, o de conseguir reproduzir os ritmos e danças exatamente como na ‘origem’. Erik ressalta a importância de afirmar que o Abayomi não é um grupo tradicional, tendo, por isso, mais liberdade de criação:

Eu acho que, dentro do contexto do ritmo, por exemplo, da música, seguir o tradicional e ao mesmo tempo ter uma liberdade de criação parece uma coisa paradoxal, então, a gente não é um grupo de música tradicional africana, a gente é um grupo de música e dança com base na música tradicional, mas a gente não faz música tradicional. Isso é importante dizer, eu acho isso, né. Porque música tradicional quem faz é quem vem da tradição. Então, quando se fala em tradição não é só o ritmo ou a dança, é tudo que vem por trás disso, todos os outros códigos que o ritmo e a dança representam nessa tradição. (Erik Djikstra. 2013).

Então, ao mesmo tempo em que se tem como inspiração um conjunto de ritmos, com seus toques, passos e expressões ‘típicas’, há também uma valorização da espontaneidade no trabalho artístico, como aparece na fala de Fabio Cadore (2013): “pra virar mais autêntico, pra se sentir mais dono do que tá fazendo. Ter essa liberdade é uma forma da gente se reconhecer mais no que tá fazendo”. Essa identidade está relacionada com a brincadeira, o lúdico, a criação espontânea em cima de uma tradição rítmica da qual o grupo se apropria, como fica claro no discurso dos diretores artísticos. Portanto, ao mesmo tempo em que se incentiva o aprendizado da linguagem musical e corporal tida como africana, há espaço para certa transgressão dessa linguagem através do improviso.

Por outro lado, a liberdade de criação possui limites, eles estão na visão construída do que são os “conteúdos afro”, que, sendo sua

principal fonte de pesquisa, não podem desaparecer no desenvolvimento do trabalho artístico do Abayomi, e que, por si só, já dão brecha para a “criação dentro da linguagem”.

Se a gente vai querer botar isso num contexto artístico de apresentação, a gente vai estar trabalhando essa criatividade, essa liberdade, mas não qualquer coisa. Essa capacidade de estar criando em cima do que a gente tá aprendendo de conteúdo africano. E o próprio africano é assim, né, ele surpreende. De repente tá rolando uma roda e a dançarina coloca o pé em cima do ombro do percussionista e vai dançar com o pé em cima do ombro do percussionista. Ela não aprendeu aquilo ali no balé: “bote o pé em cima do ombro do percussionista”, mas ela tá tirando uma onda, tá brincando, enfim, essas coisas que surpreendem assim são muito interessantes, a gente dá muito valor pra isso, processos criativos. (Simone Scirea. 2013).

*

2.3. Processos criativos e de aprendizagem

Já tem uma bagagem do grupo mesmo, então, quem chega já tem um conhecimento no ar, assim, que tá dentro de cada um, então, aprende por todos os lados, né. (Fabio Cadore. 2013).

“Não é qualquer coisa”. Existe uma linguagem corporal a ser aprendida, antes de começar a “surpreender”. Essa linguagem é ensinada nas aulas de Simone, Erik e Fabio, toda segunda e quarta na UFSC. Não é só mostrar como é o passo ou o toque, a linguagem vai além disso, é “ensinar” o 'axé', o que não deve ser uma tarefa fácil, se é que ela é possível. Posso usar meu exemplo, até, que faço aulas há quatro anos com Simone, e até hoje ela busca técnicas pra me fazer ter mais 'axé'.

Acho que o que falta é a explosão, a força visível nos movimentos. Não que eu não coloque força ou tente explodir, mas visivelmente, isso parece não ficar explícito. Algumas já chegam com 'axé', desde o início. Acho que tem muito a ver com o jeito de cada um, o jeito que transparece em cada um (porque, por dentro, eu sinto muito axé).

Minha conclusão nesses anos é que não dá pra ser tímido ou introvertido na afro, isso prejudica as características necessárias para a dança. No máximo você pode ser introvertido, mas aí ser um ótimo ator e fingir que não é, na hora de dançar. Ou você aprende a não ser, e este é o meu processo. Em quatro anos de dança, não foram só as minhas coxas que engrossaram ou meu pulmão que aumentou, não foi só a consciência corporal que se desenvolveu, a capacidade de observar o espaço, o grupo, de ouvir os ritmos, a chamada do *Djembe*, o toque de cada *Dunum*. Minha personalidade se transformou, também, minha forma de me relacionar com as pessoas, de me colocar em diversas situações. Não foi só o processo de passar a olhar nos olhos das pessoas que assistem as apresentações, de sorrir pra elas, a comunicação com as pessoas mudou em todos os âmbitos da minha vida.

A força que tanto venho me esforçando pra conquistar na dança passou a contaminar todo o meu ser e me ajudou a passar por muitas situações na vida pessoal. Parece um depoimento emocionado e muito pessoal, mas ele realmente reflete uma característica da afro. Uma vez lembro que me senti pressionada pela Simone em um ensaio, fui falar com ela a respeito disso e ela falou que era dura às vezes, mas que fazia isso pra nos fortalecer pra vida, porque a vida é muito mais dura. Na hora eu achei meio clichê, não levei muito a sério, mas é sua didática, talvez faça sentido. O que aparece mais uma vez aqui é a forma como eu, pessoalmente, me apropriei dessas danças, transformando-as em algo que faz parte da minha vida, que faz sentido para mim. O 'axé' que se pretende sentir, que eu sinto, subjetiva em mim as danças que vem de fora e elas se tornam minhas.¹⁹

19 É interessante pensar que é o 'axé' uma expressão afro-brasileira e 'não-tradicional', no sentido de não vir da mesma 'tradição' africana de onde vêm os ritmos e danças pesquisados, que atua neste caso como agente que transforma a apropriação dessas danças enquanto objetos em uma apropriação subjetiva pela sua incorporação.



Bangaly Konate e Mariama Camara em participação especial na apresentação do Abayomi na Fenaostra 2013 – Foto: Nicolas Farjo Cintra.

Mas pensando sobre isso, o que eu vejo agora é que os objetivos do Abayomi enquanto grupo não estão só no interesse artístico, há muito mais por trás disso, há muito mais para se ensinar e aprender do que dança e música e o estudo é infinito, pois só a dança e a música já rendem muito treinamento, como diz Simone (2013) sobre as danças africanas: “São infinitos ritmos, infinitas danças, então é um conhecimento vasto e infinito, então, cada vez que vem um africano é sempre coisa nova que nos vem, conteúdos novos, ritmos novos, coreografias novas, e a gente vai ampliando...” É muito conteúdo. São várias coreografias, com qualidades diferentes e sempre tem alunos iniciantes, o que deixa a aula mais lenta (lenta demais para os antigos e não o suficiente para que os novos não fiquem perdidos).

A dificuldade encontrada no processo de aprendizagem desses ritmos, seja no âmbito musical ou no corporal, por parte dos praticantes daqui poderia nos levar a supor que se trata de uma questão de genialidade ou talento inato por parte dos africanos provenientes dessa região. Muitos realmente veem a questão dessa forma, mas o talento em si também é socialmente construído, como podemos observar na discussão criada por Elias (1991) em torno da genialidade de Mozart, que ele afirma ser resultado de um treinamento. O fazer artístico, para Elias, se constitui na dialética entre individualidades e sociabilidades, porém, a própria noção de indivíduo, assim como a supervalorização deste, é uma construção ideológica. Vendo dessa forma, a complexidade da música e dança da cultura do *Djembe*, cuja compreensão é tida por nós como fruto de uma quase genialidade, é apenas mais uma das possibilidades de construção de uma lógica humana. O que ouvimos falar no Abayomi é que esses ritmos são manifestações populares nessa região da África, tocados e dançados por todos, de crianças a idosos, como algo simples e comum. Bom, talvez não seja assim tão generalizado, mas cansamos de ver vídeos na internet de crianças ‘quebrando tudo’ na dança em aldeias, de uma forma que a maioria de nós não consegue reproduzir.

Aqui podemos discutir o aspecto das técnicas corporais (MAUSS, 1974), que seriam basicamente as diferentes maneiras como os homens sabem utilizar seus corpos em diferentes sociedades. É importante a relação desta análise com o conceito de *habitus*, também utilizado por Bourdieu (1989), que se refere a disposições incorporadas de um grupo social através da estrutura estruturante, para compreender e desnaturalizar as diferenças entre a linguagem presente na dança dos nossos corpos e a que “fala” nos corpos dos africanos que ministram

oficinas de dança para o grupo Abayomi. A habilidade na dança, portanto, não seria natural, seria uma “maneira adquirida” (MAUSS, 1974, p.216).

Assim como Elias (e, na verdade, antes dele), Mauss fala da técnica como resultado de treinamento, treinamento do corpo como primeiro instrumento e meio técnico do homem, assim como uma possível transmissão das técnicas através da tradição. Tenho consciência das críticas sobre a ideia de “transmissão” da tradição, que gera uma visão da cultura como sendo estática, passada através das gerações sem se modificar, além de dar a impressão de que o aprendizado acontece em um só sentido, ou seja, alguém ensina enquanto outro absorve exatamente o que lhe é ensinado, desconsiderando a ação do sujeito que aprende.

Por isso, talvez seja mais apropriado falar das técnicas corporais como sendo aprendidas através da tradição (que também é aprendida), ressaltando a agência tanto dos sujeitos que ensinam, quanto dos que aprendem, que não são passivos, nem meros receptores nesse processo. Uso esse termo porque a ideia de transmissão parece se identificar com o discurso dos professores, não no sentido de o aprendizado ser dotado de uma passividade, Erik até fala de um “processo colaborativo” nas aulas, onde os alunos opinam, pesquisam, trazem novidades e ideias, mas no sentido de algo que passa por uma “contaminação”.

Fabio diz ser mais fácil ensinar esses conteúdos, hoje, depois de alguns anos das oficinas do Abayomi na UFSC, pois tem muitos alunos que já tocam a mais tempo e que acabam puxando os mais novos, que, segundo ele, já chegam com uma referência do que é o trabalho (conhecem alguém que toca ou já viram o Abayomi se apresentando na UFSC) e aprendem mais rápido. Além disso, ele fala de uma maior persistência das pessoas que começam a fazer aulas, que antes entravam e saíam, ficando pouco tempo, tinha mais circulação de pessoas, e agora elas se dedicam e se envolvem mais. Simone fala sobre um processo de contaminação entre os corpos, que acontece na dança, já que a aula é mesclada e tem pessoas que dançam há mais tempo, junto com iniciantes.

Assim o grupo não está sempre iniciando, existe um equilíbrio, uma fluência dada por essa contaminação, que Fabio considera como um conhecimento coletivo acumulado: “Já tem uma bagagem do grupo mesmo. Já tem um conhecimento no ar, que tá dentro de cada um, então, quem chega aprende por todos os lados.” (Fabio Cadore. 2013). Simone explica, por outro lado, como algumas coreografias mais complexas não funcionam nesse grande grupo mesclado, por serem um excesso de

informação para aqueles que ainda estão aprendendo a se relacionar com aquela corporalidade e o grupo em si.

Passa pelo corpo, de entendimento, a partir desse processo de contaminação coletiva, de se sentir parte daquilo ali primeiro. Aí depois, com o tempo, a gente pode estar trabalhando coreografias mais complexas, mas esse primeiro momento acho que é mais importante a gente conseguir se relacionar com o grande grupo, sentir um pouco essa potência que vem dessa relação com os tambores e a dança africana, sentir um pouco seu corpo nessa força, trazer essa força, trazer essa alegria. (Simone Scirea. 2013).

Tim Ingold (2010) fala do processo de aprendizagem de uma cultura como sendo, na verdade, um trabalho de educação da atenção, que acontece na prática, nos relacionamentos. Ele reflete sobre como se dá o processo de acumulação de saberes por um indivíduo e como essa acumulação é enriquecida pelos saberes de seus predecessores, ou seja, como as gerações contribuem em conhecimento para as gerações futuras. Ele discorda da visão do conhecimento como conteúdo mental passado de geração para geração, afirmando que “nosso conhecimento consiste, em primeiro lugar, em habilidades, e que todo ser humano é um centro de percepções e agência em um campo de prática.” (p. 7). Nessa visão, a existência de alunos antigos em contato com os novos tem sim, grande relevância para o aprendizado destes, talvez não por funcionarem como antenas de conhecimento *Wi Fi*, mas por ajudarem nesse processo de educação da atenção.

E é esse aprendizado, que passa pelos corpos, que os contamina, é ele que produz o trânsito nesses corpos, ou os “corpos em trânsito”.

3. Capítulo dois – performance

3.1. O corpo que aprende – o corpo em trânsito

“(...) é uma ressignificação de um corpo.” (Simone Scirea. 2013).

O projeto contemplado pelo Fundo Municipal de Cultura promoveu apresentações num modelo já trabalhado pelo grupo, as intervenções urbanas. O ‘trânsito’ no ambiente da cidade também é um conceito nativo explorado na concepção do projeto de apresentações, que se focam nos corpos que se movem pelas praças do Centro, da Lagoa, feiras de rua, festas comunitárias, bares, entre postes, pedestres, latas de lixo, canteiros, monumentos, se relacionando com esses elementos como agentes que compõem e recriam cada cena da intervenção. Dessa forma, o conceito de trânsito presente e atuante no processo de criação artística do Abayomi, se refere também ao trânsito entre corpo e ambiente em uma relação reflexiva, onde o ambiente atua sobre o corpo, reinventando-o, ao mesmo tempo em que é reinventado por ele. Simone fala do trânsito como estando relacionado com a questão do deslocamento,

e aí, quando entra o corpo nessa jogada, é uma nova forma de se reconstruir um corpo, vamos dizer assim. Imagina você antes de conhecer a dança africana e você dez anos depois de dança africana. Então, é uma ressignificação de um corpo. Tem esse deslocamento cultural e tem esse deslocamento, vamos dizer assim, corporal. (Simone Scirea. 2013).



I Semana de Arte Popular. 2013. Palco do Centro de Cultura e Eventos da UFSC – Foto: Nicolas Farjo Cintra

É o corpo que entra na dança, é a dança que entra no corpo. Cabe aqui a discussão trazida por André Lepecki (2013), que toma o corpo como um dos planos de composição na dança. Segundo ele, um plano de composição seria uma “zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma ‘unidade’.” (p. 2), sendo alguns deles: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo, conceito. Estes planos também atuam como elementos de outros planos, se entrecruzando, se misturando, compondo uns com os outros ou até se repelindo e autonomizando. Eles estão inter-relacionados no meta-campo de expressão chamado “dança”, que os agencia e é construído, definido e desmanchado a cada nova obra.

Lepecki coloca como falácia o pensamento de que toda dança sabe o que pode e o que move um corpo, trazendo a ideia da “dança experimental” como a que se atreve a experimentar o que pode e o que move um corpo. Segundo ele, cada obra pedirá uma corporeidade diferente, assim como cada corpo pedirá uma obra adequada ao seu modo de ser. Por outro lado, ele afirma que não existe corpo certo para dançar, todo corpo pode dançar qualquer dança, sendo uma questão de adequação e de não-imposição de uma maneira certa de se fazer dança.

A dança africana, então, vai entrando no corpo através dos processos de aprendizagem, transformando-o, não só fisicamente, como já falei antes da minha experiência pessoal. O corpo aprende a expandir, explodir, transbordar, para usar os termos trazidos por Simone e, assim, nativos do Abayomi. A vivacidade, a alegria que se pretende assumir como fundamentais no grupo, por serem vistas como presentes na cultura africana que se pesquisa, são incorporadas e transmitidas pelo corpo que dança. Ao mesmo tempo, cada corpo absorve esses elementos de forma diferente, cada corpo ressignifica as danças africanas ensinadas no Abayomi no seu processo de aprendizagem, transformando-as. Não há uma imposição, como diz Lepecki, de uma forma certa de cada corpo se expressar na dança, ao mesmo tempo em que “não é qualquer coisa”, há uma “essência” a ser “incorporada”. Simone sempre observa que cada uma tem seu estilo individual de dançar, cada uma se identifica mais com alguns movimentos, que se adaptam melhor ao seu corpo, à sua personalidade. É um processo mútuo de transformações, de adaptações, do corpo e da dança.

3.2. O trânsito entre corpo e música

“(...) tem uma liberdade de criação, mas sempre respeitando, enxergando esse espaço rítmico que nos é oferecido.” (Simone Scirea. 2013).



I Semana de Arte Popular. 2013. Momento da roda de improviso – Foto: Nicolas Farjo Cintra

“Performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos.” (SCHECHNER, R. 2012. p. 49). A dança modifica o corpo, a música modifica a dança e todas as outras combinações são válidas. Os instrumentos africanos utilizados pelo grupo podem ser vistos como figuras centrais no estabelecimento dessa configuração de trânsito que marca o trabalho do Abayomi, já que a pesquisa sobre a tradição rítmica das antigas colônias francesas da África se iniciou em Florianópolis no período em que o francês Nicolas Malhome trouxe, diretamente dessa região, o primeiro *Djembe* para a ilha, no ano de 1995. Os tambores atuam, dessa forma, como um elo de conexão do Abayomi com sua fonte de pesquisa, que possibilita o aprendizado e a criação ou

reinvenção em música e dança, modificando os corpos, que são guiados pela musicalidade da percussão ao mesmo tempo em que guiam também os tambores, principalmente o *Djembe* solista, cujo toque varia com os movimentos da dança, mas também faz as ‘chamadas’ que produzem as ‘mudanças de passo’.

Aqui surge mais uma interpretação para o conceito de trânsito no Abayomi, relacionada com a interação entre a dança e a percussão, que desenvolvem uma relação interdependente fundamental na construção dos projetos artísticos do grupo. O trânsito entre dança e percussão é uma forma de comunicação sem palavras que guia as apresentações, os processos de criação e as oficinas do Abayomi. Apesar de ser ‘sem palavras’ no momento em que está acontecendo, esse diálogo é comentado e problematizado nas aulas, ensaios e reuniões, buscando-se formas de fazê-lo acontecer e aprimorá-lo, resultado que fica mais visível nos momentos de improviso, como a “roda” que acontece no final das oficinas e intervenções, quando um *djembefola* (aquele que toca o *Djembe*) e uma dançarina entram na roda, solando e improvisando um para o outro. O que se estabelece nesse momento é uma comunicação criada por corpo e música, onde se mostram as habilidades do percussionista e da dançarina, relacionadas ao sucesso na construção dessa comunicação, ou seja, no surgimento de uma conexão e compreensão visíveis entre os dois. Simone fala da importância na relação entre a dança e os tambores como algo que vem da “essência da cultura africana”.

O que a gente tenta sempre é perceber a essência, das artes, da cultura africana, da dança africana, e essa relação com os tambores é muito importante. A dança e a percussão andam juntas, não tem como eu ficar dançando e não enxergar, não ouvir, não passear pelos ritmos que eu tô ouvindo. E a mesma coisa o percussionista, que ele tá sempre atento a quem tá dançando ali. É um processo simbiótico mesmo, a ideia é desenvolver isso, de estar caminhando juntos, dança e percussão, de estar se relacionando... usar esse tempo da percussão como espaço pra dança. Então, abrir esse olhar corporal pra música. Começando que a dança que a gente faz, ela não tem essa responsabilidade de estar contando “1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4”. É exigido que você escute o ritmo que tá sendo tocado, é abrir o ouvido para aquilo e a

música que vai dizer quando você tem que trocar de passo, trocar de dança... (Simone Scirea. 2013).

É uma experiência sensorial sinestésica, “abrir o olhar corporal para a música”, que transforma o corpo, transforma a música. Dançar em um “espaço rítmico” que nos é oferecido. Segundo Erik, há uma conexão forte entre corpo e ritmo na música africana percussiva, pelo fato de ela envolver um “pulso” forte, presente tanto na música como da dança. O desenvolvimento da técnica na dança ou na percussão exigiria o desenvolvimento de um pulso interno em cada um. “Se você vir uma pessoa que toca há muito tempo, não tem um que não dance... pode não querer dançar... entendeu? Ele não vai dançar os passos, mas ele vai ter uma coisa da dança, do pulso.” (Erik Djikstra. 2013). O pulso, segundo ele, possibilitaria sentir a música no corpo, aproximaria corpo e música pelo “estado energético de presença” similar entre eles,

(...) porque é uma coisa vigorosa também, tocar um *Djembe*, tocar um *Dunum*, não é uma coisa de técnica miúda, assim, mental... ela é corporal, ela é muito corporal. Ela é muito visceral. E o estado energético corporal, ele expande, né? Essa expansão tem a ver, né? a dança é o ápice da liberdade. Antes dela vem a percussão e o ápice é a dança. A dança é a expansão do corpo total. Pra mim, é o momento máximo de expansão energética, de potência. Só que o djembé, a percussão, potencializa isso mais ainda, né? Então, ele fala junto com a dança, ele tem a possibilidade, tanto de responder, quanto de perguntar, como de ser uníssono, também. É um código corporal-sonoro. E o sonoro é de impacto, mesmo, é aquela coisa que você bate e o ar expande e toca, né. Por exemplo, o *Dunumbá*, você ouve ele diferente de um *Sangban*, diferente do *Djembe*, eles compõem, compõem uma ressonância no corpo. (Erik Djikstra. 2013).

A música, como tratada aqui, poderia ser vista como mais um plano de composição da dança (e vice-versa), como os descritos por Lepecki (2013), que mencionei no tópico anterior. Pois a dança se desenvolve num “espaço rítmico”, através de uma “ressonância no corpo” por parte dos instrumentos, pela expansão do ar gerada pelo

toque, que vibra no corpo, internalizando o pulso da música. O plano música se cruza com o plano corpo e, além deles, existem outros planos, mas a relação entre esses dois me parece a mais fundamental na criação do Abayomi.

*

3.3. O trânsito na rua

“Como vai se comunicar com esse corpo na cidade, (...) criando essa relação com o espaço, que não fique só fechado no grupo, (...) como que essa relação vai se expandir pro espaço urbano?” (Simone Scirea. 2013).



Corpo em Trânsito na Armação – Foto: Nó Cultural

Dawsey (2006), escreve sobre a antropologia da performance, que segundo ele, é um campo que surge inicialmente nas interfaces da

antropologia e do teatro. Ele comenta uma afirmação de Barthes (1990 apud Dawsey, 2006), que diz que o teatro é uma “prática que calcula o lugar olhado das coisas”. Segundo Dawsey, o mesmo se poderia dizer a respeito da antropologia, sendo o teatro, inclusive, um lugar interessante de onde olhar a antropologia e vice-versa. Ele cria um diálogo entre Barthes e Turner com a ideia de que o “lugar olhado das coisas”, ou seja, o lugar a partir do qual se compreende a estrutura, é exatamente a anti-estrutura, as margens da vida social que possibilitam seu entendimento. Performances rituais e estéticas envolvem experiências de liminaridade, que provocam estranhamento em relação ao cotidiano, espelhando o real com um modo subjuntivo de situar-se no mundo, provocando fissuras e subvertendo o real, passando o mundo do modo indicativo para o subjuntivo.

Langdon (1996) caracteriza performances como eventos marcados com início, meio e fim; que rompem com o fluxo social; intensificam a experiência, pondo-a em relevo; trabalham com a questão estética e sinestésica; e pode-se dizer que quebram com a padronização e a tradição, focando-se na singularidade, na efemeridade e transitoriedade. Como isso se relaciona com a circulação das apresentações do Corpo em Trânsito pela cidade?

A própria noção de ‘intervenção de rua’ utilizada pelo grupo pressupõe sua inserção em um local que não espera tal presença, não tem delimitações predefinidas para esse tipo de acontecimento, como está descrito no blog do Abayomi:

A intervenção na rua está sujeita a inúmeras variáveis – o clima, a disposição do espaço, a circulação das pessoas, o cachorro passeando. O espaço imaginário do “palco” deve ser configurado no instante, (...) não existe a “quarta parede”, não existe parede nenhuma. Mais do que ensaiar uma coreografia rígida, é exigido de cada artista uma grande capacidade de leitura do espaço entorno, para que possa responder ao instante presente da maneira que lhe for possível (...) o dom de incorporar o imprevisível. Dessa forma é possível a criação de novos espaços para circulação de um grupo artístico independente, que dribla a carência de espaços acessíveis na nossa cidade e a perspectiva de escassez de recursos simplesmente ocupando qualquer local onde seja possível realizar uma apresentação.

<http://www.abayomi.art.br/saiba-mais/conheca-o-projeto/> acesso em 1 novembro 2012).

As apresentações provocam uma situação de liminaridade nesse local, rompendo com o fluxo cotidiano de utilização do mesmo. Há uma ressignificação do espaço pela dança e pela música, pelos corpos e pelos tambores. Richard Schechner (2012), em seu ensaio intitulado “A rua é o palco”, ao analisar os festivais e manifestações ao ar livre, fala de um processo que vem ocorrendo, do retorno das performances artísticas ao espaço público, lugar que ocupavam quando havia a preocupação de se construir espaços (públicos) para apresentações, como arenas, estádios e teatros. Segundo ele, “nos últimos 30 anos, experimentadores da performance, um ramo da arte da cultura não-oficial²⁰, têm se utilizado de espaços ao ar livre – pátios, ruas, muros, praias, lagos, topo de telhados, praças e encostas de montanhas – para um número de propostas que se encaixam – estética, pessoal, ritual e politicamente.” (p. 159). Ele fala dessa utilização do espaço público como uma forma de “libertá-lo” através de sua apropriação. “(...) o emergente teatro-festival – liminóide, mais do que liminar²¹ – tem reposicionado a si mesmo em lugares onde vida pública e ritual social tem tradicionalmente sido encenados.” (p. 160).

Quando pergunto o por quê da escolha do ambiente urbano para as intervenções, Fabio responde que, além de ser mais fácil, por ser mais barato e pelo costume do grupo de trabalhar com a rua, ele gosta do apelo de fazer arte gratuita nos espaços públicos. Simone vê uma relação forte entre o trabalho artístico do Abayomi e a rua, pois nela haveria, pela propensão ao acaso e à improvisação, a liberdade para a brincadeira, “e esse olhar atento também precisa ser trabalhado, pra que gente não fique só nos conteúdos apegados à coreografia, à execução de passos, não é esse o trabalho da rua, tem uma outra coisa pra se desenvolver além disso”. (Simone Scirea. 2013). No palco, segundo ela, outro olhar é trabalhado, mais cênico, mais atento à composição visual.

20 Ele opõe os desfiles oficiais, que marcham em bandos arrumados e alinhados, aos festivais, carnavais e aglomerações não-oficiais, onde as massas se aglomeram e se deslocam em círculos, rodopiando pra lá e pra cá e criando situações de tensão em vários momentos.

21 Numa diferenciação simples, o liminóide geralmente está mais ligado ao lazer, às diversas formas de arte e entretenimento populares, com atividades voluntárias. O liminar geralmente se associa mais ao sagrado, aos ritos “obrigatórios”, segundo Schechner.

Erik considera que no fazer arte na rua também há a intenção de “provocar”

É legal essa coisa da transgressão, ou seja, de mudar esse contexto da rua, público, por um momento, né? Criar um espaço-tempo ali onde a nossa brincadeira tá acontecendo. A apropriação desse espaço, também acho legal. Naquele momento aquele espaço é um espaço nosso, da nossa brincadeira e outras pessoas podem também interagir, pra provocar essas pessoas, qual a reação dessas pessoas aí? (Erik Djikstra. 2013).

Sobre a questão da transgressão do espaço na rua, vejo a relação com algo interessante que Lepecki fala sobre o espaço em que se dança e a composição de coreografias. Ele critica a ideia de Raoul-Auger Feuillet, que publicou uma obra na qual a palavra ‘coreografia’ aparece impressa pela primeira vez, trazendo o sentido não só de ‘corpo’ e ‘signo’, mas de papel (em branco) e chão (liso). A criação de coreografias que se baseia no desenho de corpos-hieróglifos sobre um chão-folha-de-papel-em-branco, para só depois transferi-la para corpos de verdade numa sala tridimensional, aponta, segundo ele, para uma precedência do virtual sobre o atual.

Tripla operação de composição de algo denominado “coreografia”: primeiro, criar uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso; segundo, apagar e denegar a brutalidade e a violência sempre contidas no ato de neutralizar um espaço; e terceiro, reificar todo e qualquer espaço de representação como sendo um espaço neutro, vazio(...)” (LEPECKI, André. 2013. p. 3).

O autor cita Paul Carter, que cita Paul Valéry, que faz uma comparação do bailarino com o topógrafo, afirmando que a condição básica para a dança acontecer não é o corpo, não é o movimento, não é a música, é a terraplanagem. Para que a dança possa acontecer livre de tropeções e interrupções é importante que o chão esteja liso, terraplanado, por isso, o som que antecede a dança seria o da “barulheira infernal da maquinaria pesada, o palavrar ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar e os comandos de topógrafos, engenheiros e capatazes. E também, os gritos dos escravos.”

(LEPECKI, André. 2013. p. 4). Só quando o chão estivesse liso como uma folha de papel em branco, o bailarino poderia dançar livre dos “acidentes de terreno”, que ele considera como marcas da história na superfície da terra. Uma topografia da dança, segundo ele, a preferência pelo chão ilusoriamente neutro, traria o problema do esquecimento histórico da violência que tornou tal chão propício para a dança.

Ele propõe então, uma “nova política do chão”, que repensa esse plano de composição dentro da dança contemporânea, considerando a historicidade desse chão em que se pisa. Penso que isso tem uma relação com o dançar na rua, nos paralelepípedos, entre cacos de vidro, tampas de garrafa de metal, pedras irregulares, sujeira, como aconteceu nas apresentações do Corpo em Trânsito. Foi impossível ignorar a história daquele chão, nossos pés a sentiram profundamente. Não era um chão propício, liso, neutro, para a dança, a dança se impôs àquele chão e o chão se impôs aos nossos pés, nossos corpos, levando ao tropeço, que ele considera como um encontro com a historicidade do chão.

A rua não é nem de longe um espaço neutro, é como se fala no discurso nativo do grupo, ela nos sujeita ao imprevisível, ao cachorro que para no meio das meninas que dançam, ao bêbado que quer dançar junto, ao lixeiro que ficou no meio da cena, aos desníveis do calçamento, à fumaça dos carros, a todo tipo de espectadores participantes. Até a criação das coreografias muda para a rua, segundo Simone, que considera a importância de se trabalhar as relações, não só entre o grupo, mas com o ambiente urbano, com as pessoas, com os elementos presentes na rua. No mini-documentário produzido sobre o projeto, ela fala de bancar os imprevistos, sabendo lidar com eles, pra não ser “engolido pelo público” que está de frente pra nós. Ela fala de expandir a relação do grupo para o ambiente, estabelecendo uma comunicação com o espaço externo, uma comunicação entre corpo e cidade.

*

3.4. O trânsito cultural

“A gente é fruto desse trânsito, é fruto desse intercâmbio cultural e de matrizes diferentes.” (Erik Djikstra. 2013).



Fenaostra 2013. Mariama Camara Dança e Bangaly sola no Djembe nas duas fotos sobrepostas – Foto: Nó Cultural

Erik chama atenção para o trânsito cultural que existe como a construção de uma ‘ponte’ entre Brasil e África, que permite a apropriação de elementos culturais em escala continental, e a transformação desses elementos no contato com as tradições locais. Ele fala como esse trânsito é constante, “não é uma coisa parada aqui, a gente desenvolvendo a nossa própria cultura só, e entre nós” (Erik Djikstra. 2013). Segundo ele, essa seria uma tendência cada vez maior no mundo e, principalmente, em Florianópolis, uma cidade que ele diz ter metade de sua população formada por pessoas de fora. A globalização, que aumenta as possibilidades de contato por facilitar os

deslocamentos²², pode ser vista então como provocando, não a homogeneização, mas a fricção, o atrito, a desconstrução.

Nesse aspecto da apropriação e transformação de elementos culturais, podemos relacionar outro conceito de Lepecki, que fala também dos “re-enactments” na dança contemporânea, que segundo ele envolvem a necessidade de uma obra de ser “re-obrada” recriada, sobrepondo seu desejo de ser algo que ainda não foi ao desejo de um coreógrafo, atuando sobre ele. O autor afirma que o re-enactment transforma por que arquiva, no sentido de arquivo pensado por Foucault, como um sistema dinâmico que define as fronteiras do nosso estar no mundo formando e transformando enunciados.

Na dança, o re-enactment descobre além do mais que é o corpo o modelo privilegiado desse arquivo-transformador. Porque o corpo é sempre errante, agenciante, precário, inventivo, desejante, fugitivo de si mesmo e mortal, a dança descobre-o como sendo justamente a dispersão dispersante na origem. Corpo é *sempre* corpo-arquivo, porque formador e transformador de si mesmo e dos enunciados que o fazem, o delimitam mas que por isso mesmo, o abrem para devires. (LEPECKI, 2013, p. 10).

Essa visão do corpo como arquivo-transformador pode ser fundamental para pensar o conceito de “corpo em trânsito” no Abayomi, como agente que possibilita, por seu caráter errante, inventivo, etc, a transformação da dança tradicional de uma região da África, resultando em um “re-enactment”, uma recriação dessa dança sobre novas possibilidades. O corpo aparece, então, como agente central do trânsito em seus diversos significados. Ele possibilita o trânsito por seu estado liminar durante os processos de aprendizagem e a própria prática da dança aprendida e transformada.

Schechner (2012), fala da utilização e recriação de rituais antigos na arte ou como forma de entretenimento popular: “Existe uma longa historia de importação de “rituais autênticos” e a apresentação deles em exposições coloniais, feiras mundiais e parques. Algumas dessas apresentações tiveram impacto significativo sobre o teatro e a dança

22 Apesar do controle de imigrações que surge em contraponto às facilidades geradas pelo desenvolvimento da tecnologia de transportes, criando outras formas de barreiras.

ocidental – mesmo quando eles não eram totalmente genuínos.” (p. 85). Apropriações de rituais pela arte podem ser também uma espécie de re-enactment, já que, mesmo que haja a intenção da cópia perfeita desses rituais, algo sairá diferente, nem que seja o contexto, o sentido, os significados atribuídos aquela performance por quem a produz ou por quem assiste. E é mais ou menos isso que representa o transito cultural na visão nativa do Abayomi, um re-enactment de músicas e danças ritualísticas para etnias de uma região da África ocidental.

Nesse ponto, Simone, Erik e Fabio ressaltam a imagem do grupo como um grupo artístico, não ritualístico, no sentido religioso da palavra. Erik fala de como esse tipo de música e dança pesquisadas pelo Abayomi chamam mais as pessoas de fora do que os “nativos” da ilha, os povos mais tradicionais locais, por serem exóticas:

(...) é um tipo de cultura que chama pessoas de outros lugares. Muitas vezes as pessoas daqui, ou seja, esses que têm uma cultura mais tradicional, às vezes têm uma dificuldade, porque é exótica, nesse caso. Mas ao mesmo tempo, comecei a refletir agora, que a Simone tinha falado, o estranhamento ele vem diminuindo, né? A gente estando presente aqui e firmando... quem viu 10, 20 vezes, não é mais exótico... assim como era com a capoeira né, a capoeira já é uma coisa muito comum, já faz parte, quem faz a capoeira já assume a capoeira como uma coisa da sua cultura, englobada na sua cultura. Maracatu... 10 anos... as pessoas antes olhavam o maracatu e falavam “ah, é capoeira”... (Erik Djikstra. 2013).

Fabio acrescenta que hoje as pessoas acham que a dança afro é maracatu. Erik fala da associação com o religioso como algo que também vem diminuindo, que antes as pessoas viam e já pensavam que era “macumba” e que hoje o trabalho tem sido visto mais como sendo uma apresentação artística.

4. Conclusão – juntando corpo e trânsito

4.1. A roda

*“E o que é que eu posso oferecer, além daquilo ali que eu aprendi?”
(Simone Scirea. 2013).*



Apresentação na Semana da dança da UFSC. 2013. Simone dança e Erik sola no Djembe, na roda de improviso – Foto: Tamiris Moraes.

Como nas aulas e apresentações, a Roda indica o fim dos trabalhos, o fim dos momentos coreografados, dos esforços para se decorar as coreografias. É por isso que, apesar de ser um elemento novo, no sentido de não ter sido muito explorado antes nas minhas descrições etnográficas, a Roda vem concluir este trabalho também, pois, além de ser essa uma de suas funções, ela traz diversos aspectos que podem ser relacionados com os tópicos anteriormente discutidos. Prontos? Formemos um círculo e que venha a Roda.

A Roda é um momento de improvisação para a dança e a percussão. O grupo se reúne num círculo, escolhe alguns ritmos para serem tocados e uma ou mais pessoas entram para dançar de cada vez, improvisando, enquanto um *Djembe* sola para quem está dançando.

Cada um fica na roda até o momento do ‘exofeman’, que indica o final de um solo e a abertura para a entrada de outra(s) pessoa(s) na roda. Esse é um momento que tem um quê de recompensa para o grupo, acontecendo no final das aulas e das apresentações. É a hora em que é permitido se soltar, criar, interagir de diferentes formas entre os que dançam, os que tocam e, principalmente no diálogo dança-percussão. Os gritos de alegria, presentes em toda a aula e durante as apresentações, se multiplicam no momento da Roda, marcando diversos fatores, como a intensidade do movimento da pessoa que está improvisando, a entrada de alguém na roda, o ‘exofeman’, a criatividade de quem improvisa, entre outros.

O início da roda, nas aulas de dança, é marcado pela chamada da professora, que pode se postar ao lado da percussão, batendo palmas e indicando que as pessoas devem se reunir ali ou simplesmente dar as mãos para os dançarinos e comunicar ao grupo: “vamos fazer uma roda?”. É uma ruptura no fluxo da aula, na organização física do grupo e nas posições assumidas pelos atores ali presentes, passando de alunos que seguem as instruções de seus mestres para agentes com liberdade para criar, ao mesmo tempo em que se utilizam dos elementos incorporados nas práticas do grupo. Na visão de Fabio:

Os músicos e participantes formam um círculo, onde o centro é reservado para os dançarinos. O djembê solo toca frases que acentuam os movimentos da dança, buscando marcar com o ritmo a “pisada” do dançarino. Existem as danças tradicionais, mas os solos de dança geralmente não são coreografados e tanto o dançarino como o músico se movem de acordo com o que vai sendo criado na hora. Isso requer do djembefola (aquele que toca djembê) um grande conhecimento da dança e bastante experiência para adquirir o repertório rítmico necessário. (CADORE, *djembê – um pouco de história* em <grupoabayomi.wordpress.com> acesso em: 10 junho 2012).

É um momento de atenção não só do *djembefola* na dança, mas de quem dança no ritmo e no *djembefola*, pois é no diálogo entre os dois que a roda acontece. É nesse momento que, como disse Simone, se pode dançar até “com o pé no ombro do percussionista”. É o momento de criar e surpreender dentro daquela linguagem rítmica que se está

aprendendo e explorando, como discuti um pouco no primeiro tópico do Capítulo Um. A roda ilustra perfeitamente essa conversa do improvisado com o conteúdo apropriado e incorporado. Ali misturam-se movimentos novos com os que se considera ‘tradicionais’, de acordo com o que escrevi no segundo tópico do Capítulo Um sobre a tradição para o Abayomi. Os passos tradicionais seriam aqueles aprendidos em oficinas com africanos, no caso.

Lembro da roda da última apresentação do Corpo em Trânsito, na Caeira do Saco dos Limões, quando eu estava dançando e o *djembefola* Oscar, sempre muito atento à dança, estava solando. O ritmo que estava rolando era o *Tiriba*, bem marcado, forte, rápido e vigoroso. Aprendemos uma coreografia ‘tradicional’ desse ritmo com Mariama Camara numa maratona de oficinas de ritmos africanos e afro-brasileiros que aconteceu em Itajaí, em 2011. No meio da coreografia havia uma convenção, ou seja, uma mudança marcada no ritmo, uma variação, como é comum haver em vários ritmos, geralmente antes de começar o ritmo em si, ou no final, pra marcar o fim. No caso desta coreografia, a convenção era no meio, acompanhada pela dança, com movimentos específicos, na transição do passo anterior para o próximo.

Ali, na roda, não estávamos fazendo coreografia, eu estava fazendo alguns passos conhecidos por nós, inventando outros. Num momento, ele me olhou de um jeito diferente e eu entendi que ele queria dizer algo. Continuei dançando e entendi quando ele falou “tindintá tindintá tindintá”, solfejando a convenção da coreografia da Mariama, que de certo estava por vir. Confirmei o entendimento e acredito que toda a percussão já havia sido comunicada por ele antes de mim, pois, na chamada do seu *Djembe*, entramos em uníssonos (incluindo os passos nesse uníssonos) na convenção, fazendo vibrar a roda.

A roda segue assim, às vezes surge uma surpresa ou um passo ‘gostoso’ de dançar e todo mundo se anima e quer entrar pra dançar junto, rolando aí uma contaminação dos corpos, como Simone fala, e eu comento no terceiro tópico do Capítulo Um, sobre os processos criativos e de aprendizagem. Quando todo mundo entra pra fazer o ‘exofeman’, depois de um tempo de roda, geralmente é o ápice, é quando os *djembefolas* se juntam e fazem o ‘exofeman’ juntos nos *Djembes*, e aí a roda acaba. O final da roda também é um momento que geralmente é indicado pela Simone, que desfaz o círculo, chamando todos os que estão dançando para se virarem para a percussão. Esta atitude produz a compreensão, tanto para os dançarinos, quanto para os percussionistas, de que deve ser feito um ‘exofeman’ final, quando todos dançam e tocam. Mas às vezes esse momento acontece sozinho, ou seja, chega um

ponto em que a energia está tão ‘em cima’ que todos acabam entrando pra fazer o ‘exofeman’ com quem está dançando na roda, e isso indica aos *Djembes* e *Dununs* o final, encerrando o ritmo depois do ‘exofeman’.

Esse final também indica o início de outro evento: o axé, que marca o encerramento da oficina e também das apresentações. O axé é o momento em que todos os presentes, inclusive quem está somente assistindo, dão as mãos num círculo e gritam a palavra “axé” de forma forte e prolongada, curvando o corpo para o centro da roda. Depois de uma salva de palmas, o grupo se dispersa. Esse grito produz um forte sentimento de união e pertencimento no grupo, sendo também realizado antes de apresentações com o intuito de harmonizar e energizar os integrantes. Muitas vezes, com o consenso do grupo, alguém se senta no centro da roda do axé por algumas razões, como estar fazendo aniversário ou estar precisando de boas energias para superar algum obstáculo na vida. Se algum dançarino está fazendo aniversário, normalmente o grupo faz a brincadeira de “induzi-lo” a permanecer na roda de improviso do início ao fim, enquanto os outros se revezam para dançar com ele, impedindo-o de sair do centro da roda.

A energia que sentimos na roda, energia compartilhada que provoca o entendimento, muitas vezes sem precisar de palavras, do que está por vir, o axé, tudo isso é parte da subjetivação que acontece no processo de apropriação dos ritmos e danças ‘tradicionais’ do ‘oeste africano’. Incorporamos a ‘tradição’ inventada ou imaginada como parte de nós, como tratei mais detalhadamente no segundo tópico do Capítulo Um e apontei brevemente em outras partes do texto.

A roda é, então, o momento ritualístico do Abayomi que traz muitos dos elementos essenciais do seu trabalho, os valores (a força, a alegria, a vivacidade, etc), a coesão do grupo, a brincadeira, o aprendizado, a transgressão, a liberdade dentro da linguagem²³, o improviso, a comunicação dança-dança, dança-percussão, percussão-percussão, a relação com o espaço, com o chão, com a tradição e o novo. É na roda, como evento performático, que aparecem todos os ‘trânsitos’ explorados na discussão do Capítulo Dois, sobre

23 “Não é chegar lá e ficar despirocando dentro da roda, né? Tem essa liberdade, mas é dentro de um processo criativo, vamos dizer assim. Tem as frases rítmicas... e o que é que eu posso oferecer, além daquilo ali que eu aprendi?” (Simone Scirea. 2013).

Performance²⁴, assim como o caráter da liminaridade, segundo o conceito de Turner, que afirma que os ritos se iniciam com uma separação da vida cotidiana, passando por uma fase liminar e retornando ao cotidiano. Esta fase liminar seria marcada pela ausência da estrutura social e das regras que organizam as interações dos indivíduos de um grupo, resultando numa fase de reflexividade desses indivíduos sobre a sociedade. O momento de liminaridade está relacionado com a transitoriedade, onde nada é definido e, por indicar a fragilidade e o questionamento da estrutura, possibilitaria, segundo Turner, a criatividade, a mudança, o modo subjuntivo (que compreende a potencialidade do “vir a ser”), a voz reflexiva (abrangendo a reflexão dos indivíduos sobre si mesmos, sobre os grupos a que pertencem, sobre a sociedade) e o surgimento do novo.

É claro que existem ‘regras’ na roda, como em qualquer ritual, ou melhor, existe uma espécie de roteiro, uma forma de se fazer a roda, como já expliquei antes, mas isso não exclui seu caráter liminar. Muitos dos participantes das oficinas recebem essa ruptura provocada pelo momento da roda com visível prazer, vendo a roda como um momento de diversão, libertação e descontração. Outros percebem esse momento como um desafio, já que o entrar na roda para improvisar diante de todos é, de certo modo, uma provação. Os percussionistas mais antigos geralmente assumem os solos de *Djembe* para a dança, se revezando, mas, muitas vezes “jogam os mais novos no fogo”, deixando-os assumir alguns solos. Também os dançarinos mais experientes são os que primeiro entram na roda, normalmente, sentindo-se mais à vontade com a situação. Os dançarinos novos parecem relutar em entrar na roda, sendo muitas vezes induzidos pela professora a arriscar-se, geralmente acompanhando algum dos mais velhos, que atua como guia, mostrando alternativas de passos e movimentos.

24 Na roda fica evidente o que se considera como o ‘corpo em trânsito’, como um corpo que está aprendendo uma ‘linguagem’ incorporada e transformada nesse processo de aprendizagem. É onde aparece com mais força o trânsito entre corpo e música, na comunicação sem palavras entre a dança e a percussão, que solam e improvisam no diálogo um com o outro. O trânsito na rua, usando rua como o ambiente, também se intensifica, pois o improviso estando liberado, busca-se brincar e criar com o espaço, com o público, com o chão. E o trânsito cultural, que inclui as apropriações de uma ideia de cultura enquanto objeto e sua subjetivação nas ressignificações locais, a fricção, o atrito, a desconstrução da ‘tradição’ que se imagina, as trocas. Tudo isso se mostra e intensifica na roda, no momento em que se incorpora, se internaliza, se sente aquilo que se faz ‘na alma’.

O entrar na roda pode indicar a passagem de uma situação um pouco mais confortável, de espectador participante, para uma posição central no evento, sujeita à exposição, análises, julgamentos e provações. É claro que quem está do lado de fora também pode sentir uma certa ansiedade pela possibilidade de entrar na roda, seja por livre e espontânea vontade ou por livre e espontânea pressão (no sentido paradoxal da frase mesmo, que ilustra a mistura de sentimentos que podem se produzir neste momento). Tanto o dançarino quanto o percussionista que estão no centro da roda se veem na necessidade de mostrar certa competência em seus papéis, ao mesmo tempo em que parecem brincar e desfrutar a situação. É aquela velha história discutida no Capítulo Um, sobre a criação acima do que foi aprendido.

O dançarino e o percussionista que iniciam uma sequência na roda, ou seja, que entram quando o ‘exofeman’ indica o final da sequência passada, devem se manter na roda até o próximo ‘exofeman’, mas outros dançarinos podem entrar e sair da roda durante esta sequência, dialogando com o que a iniciou por breves momentos. É muito comum entrarem vários dançarinos no momento do ‘exofeman’ para finalizar o solo corrente juntos, pois esse momento produz uma sensação de euforia convidando para a dança, que se transforma e intensifica num passo acelerado.

Geralmente é na roda que se mostram as conquistas dos alunos, em termos de aprendizagem, incorporação da linguagem e aperfeiçoamento da técnica na dança e na percussão. É onde aparece o ‘corpo em trânsito’, o corpo que está em transformação entre ‘o antes e o depois da dança africana’. O desenvolvimento da segurança e da sensação de liberdade para criar na roda é visivelmente adquirido ao longo do tempo de convívio e participação no grupo. Por se tratar de uma dança “expansiva”, que exige a capacidade de “explosão” e descontração, é notório o desenvolvimento gradativo de características como a extroversão e perda da inibição entre os participantes que se aprimoram na dança. Também se pode perceber o sentimento coletivo que se produz nas oficinas e apresentações, de alegria, energia, euforia, geradas principalmente pela movimentação intensa do corpo e pela vibração dos tambores.

A Roda pode ser considerada um evento que possui quase que vida própria. Respira na dinamicidade da dança e da percussão, que se transforma nas entradas e saídas dos atores que a compõem e nela se movimentam marcando sua transitoriedade. Vibra nos diálogos que se reproduzem com efervescência nos passos e nos tambores. Cria laços,

promove encontros, transes, alegrias, desafios. Se acalma, acelera, atinge o ápice e se desfaz. Tudo se faz único, tudo se faz possível, tudo se faz incerto.

*

4.2. O encontro, a brincadeira e o momento sagrado

“O Abayomi consegue ser um pretexto pra se encontrar pessoas de universos bem diferentes, assim, né? No sentido até de fraternidade, de irmandade, de ter os amigos por perto.” (Fabio Cadore. 2013)

A roda junta tudo, ou quase tudo, do que é o Abayomi. Junta o corpo e o trânsito. O corpo que toca, o corpo que dança, o corpo que cria, o corpo que se abre para que a comunicação entre som e movimento aconteça, traduzindo-a na roda. É isso, a roda gira em torno do corpo em trânsito. É ali que as coisas se encaixam, que se mostra o objetivo máximo do grupo: a brincadeira. No final da entrevista com os professores, foi Erik que fez a última pergunta: “pra terminar, o que você acha que é o mais importante de tudo?”, eles falaram da reunião de pessoas de diferentes universos, dos encontros nas aulas, do prazer de estar juntos, da amizade que se constrói. Simone fala da construção de uma “irmandade através do tambor, através da cultura africana”.

E é uma coisa que a gente já tomou como parte nossa, né como a Simone falou, 10 anos tocando e dançando. Já virou parte nossa e isso já criou uma identidade e uma coisa única também, certamente. O Nicolas também tava comentando isso outro dia, a gente aqui conseguiu fazer uma coisa muito legal, porque a gente criou, tá criando né, uma cultura. (Erik Djikstra. 2013).

Fabio acrescenta que essa cultura não é transitória, que isso é um movimento que continuará rolando, mesmo que perca o nome ‘Abayomi’. É interessante comentar que abayomis são bonecas feitas

com retalhos de panos amarrados, sem costuras, só com nós. O que se diz é que essas bonecas eram feitas pelas africanas trazidas nos navios negreiros, no tempo da escravidão, com pedaços rasgados de suas roupas, para distrair as crianças. Esse era o conhecimento que se tinha da palavra quando se deu nome ao grupo, mas só depois descobrimos que ela significa “encontro precioso” em Iorubá. É esse encontro que parece ser fundamental no grupo, mais do que as apresentações ou o desenvolvimento técnico. A apropriação dos ritmos e danças do tronco Mandingue foi subjetivada e incorporada de uma forma, que se tornou parte do cotidiano do grupo, o que pode gerar uma analogia com a imagem que se constrói no Abayomi sobre o que seria o cotidiano no ‘oeste africano’. O imaginário do grupo cria uma tradição na qual pretende se inspirar de forma artística, afastando-se dela, objetivando-a, mas depois se reaproxima, subjetivando tal apropriação nas suas práticas.

É o que aparece na conversa que encerra a entrevista, na qual Erik fala: “uma coisa bastante fundamental dentro de tudo que a gente faz é sempre manter o espírito da brincadeira. Ensaio de banda é uma coisa meio chata, né? E aí, quando o cara apresenta é que é aquela ‘adrena’. Acho que o nosso é ao contrário, a coisa mais legal são os ensaios, nosso cotidiano”. E Fabio acrescentou: “que é a aula, no caso”, dando corda para que Erik pudesse completar:

Que é nossa aula, a base de tudo, a aula de dança, de percussão. O que é cotidiano nosso, que é toda segunda e quarta, não é a preparação pra uma outra coisa, já é em si uma coisa fundamental muito legal que a gente cultiva. E isso tem muito a ver com a historia da dança e da percussão tradicional no sentido de que ela é uma coisa presente no dia a dia das pessoas lá na África, entendeu? Ela faz parte do dia a dia, ainda, das pessoas. E isso pra gente também, de alguma maneira é o dia a dia, sabe? A gente sabe que segunda e quarta a gente vai pra lá...

“Que é quase que um evento, né?”, completou Simone, “Não é uma aula que tu vai aprender passinho, é quando tu vai entregar pra aquele momento. Pelo menos eu enxergo isso, né, dessa forma, eu sempre me relacionei assim, eu percebo isso.”. E Fabio concluiu: “meio ritualístico até né, ficou assim, o nosso...”. “Momento sagrado”, sugeri

Simone, no que Fabio completou: “nosso momento sagrado de toda semana”.

Axé!!!



Momento do grito de 'Axé!' depois da apresentação na Virada Cultural de São Paulo, 2013 – Foto: Nó Cultural

Referências

Entrevista

Simone Scirea, Erik Dijkstra e Fabio Cadore. Entrevista cedida a Mainá Souza. 87 min. Gravada em 18 set. 2013.

Bibliografia

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. In *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, Out. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132001000200001&lng=en&nrm=iso Acesso em 10 abril 2013.

ALENCAR, Alexandra. *Dançando novas africanidades: Diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis – SC*. 2009. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria prática. In: Ortiz, R (org.), *Sociologia: Pierre Bourdieu*, SP: Ática, 1983.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa, Portugal: Difel, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

_____. Artistas intermediários e público: inovar ou democratizar. In *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. “Imagem e ciências sociais: Trajetória de uma relação difícil” In: Barbosa, Andréa & Cunha, Edgar & Hikiji, Rose (orgs.). *Imagem-Conhecimento. Antropologia, Cinema e outros diálogos*. Campinas: Papius, 2009.

DAWSEY, John C.. O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, Apr. 2006.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Barcelona: Península, 1991.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto a música ou a performance?” In MATOS, Claudia Neivas de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2008.

GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. Confabulações de alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

INGOLD, Tim. “Da transmissão de representações à educação da atenção”. In *Educação*. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

LANGDON, Esther Jean 2007. Rito como conceito chave para a compreensão de processos sociais. *Antropologia em primeira mão* 97. Florianópolis SC, PPGAS.

_____. 1996. Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia. In *Performáticos, performance e sociedade* (João Gabriel L.C. Teixeira org). Brasília. Editora Universidade de Brasília. Pp. 23-29.

LEPECKI, André. “Planos de composição: dança política e movimento”. In DAWSEY, John; RAPOSO, Paulo; FRADIQUE, Teresa e CARDOSO, Vânia (Orgs.). *A Terra do Não Lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance*. Florianópolis: Instituto Brasil Plural/Editora da UFSC, 2013. (no prelo)

MACDOUGALL, David. Significado e Ser. In: Barbosa, Andréa & Cunha, Edgar & Hikiji, Rose (orgs.). *Imagem-Conhecimento. Antropologia, Cinema e outros diálogos*. Campinas: Papius, 2009.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*, vol.2, São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MUNANGA, Kabengele. “Construção da identidade negra no contexto da globalização”. In Delgado, I.G, Albergaria, E., Ribeiro, G., Bruno, R. *Vozes (Além) da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e história africanas*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SANTOS, Inês M. *A apropriação cultural como ferramenta de criação artística: um estudo sobre a utilização do sampling no contexto do Hip Hop nacional*. 2013. Dissertação de Mestrado em Multimídia. Faculdade de Belas Artes. Universidade do Porto.

SCIREA, Simone F. *Transbordamentos: danças afro em Florianópolis*. 2008. 52 p. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura Artes plásticas. Centro de Artes – CEART. UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina

SEGALEN, Martine. 2002. “Introdução” e Capítulo I. “Rito, Sagrado, Símbolo” In *Ritos e Rituais Contemporâneos*. Rio de Janeiro, Editora FGV. pp. 13-38.

SHECHNER, Richard. “Ritual” e “A rua é o palco” Ligiério, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro, Mauad X: 2012.

TURNER, Victor. “Liminaridade e Comunitas”. In *O processo ritual*. Petrópolis, Vozes.

Outras referências

CADORE, Fabio. *Djembê – um pouco de história*. 2012. Disponível em www.abayomi.art.br. acesso em 10 junho 2012.

D'ÁVILA, Bettina. *Encerramento do projeto Corpo em Trânsito em 2012*. 2013. Disponível em <http://www.abayomi.art.br/apresentacoes/encerramento-do-projeto-corpo-em-transito-em-2012/>. Acesso em 24 out, 2013.

WIKIPÈDIA. *Intervenção Urbana*. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Interven%C3%A7%C3%A3o_urbana. Acesso em 25 nov. 2013.