

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Laura Santana Lima

Modos de saber, modos de viver: as práticas de samba de roda

São Paulo
Dezembro 2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Laura Santana Lima

Modos de saber, modos de viver: as práticas de samba de roda

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação.
Área de concentração: Cultura da Educação.
Orientador: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro.

São Paulo

Dezembro 2017

**AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL PARCIAL DESTES
TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.**

Lima, Laura Santana

Modos de saber, modos de viver: as práticas de samba de
roda / Laura Santana Lima; orientadora Cintya Regina Ribeiro – São
Paulo, 2018.

132 fls.

Dissertação (mestrado em educação) – Faculdade de
Educação da Universidade de São Paulo.

1. Experiência. 2. Processos subjetivos. 3. Corporeidades. 4. Saber-
Poder. 5. Danças Populares. 6. Samba de roda. I. Título.

CDD 128.4

FOLHA DE APROVAÇÃO

Laura Santana Lima. Modos de saber, modos de viver: as práticas de samba de roda. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção de mestre em Educação.

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

*À Sophia,
quem tanto ouviu minhas queixas e aturou tantas ausências,
agradeço a paciência e o amor.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço enormemente a todos que acompanharam esse processo longo, intenso, cheio de percalços dessa vida dividida em tantas funções. Em especial:

À Dona Nicinha, que me acolheu como uma filha: Guegueu se orgulha da senhora, onde ele estiver.

Ao mestre Pinguim, por ter aberto as portas da academia da vida.

À Maria Mutti, pela confiança e disponibilidade.

À paciência e ao jogo de cintura de minha orientadora, Cintya Regina Ribeiro, ainda que com tantas diferenças.

Às crianças que em algum momento se cruzaram com minhas preocupações: Sophia, Lana, Alice, Gabriel, Morena, Antônio e muitas outras.

À Vanessa Yara, pelo teto físico e emocional.

A Clarice Marcon e Fábio Alex, por terem sido minhas pernas e braços no Recôncavo Baiano.

Às mulheres fortes que fazem parte do meu caminho e me transmitiram a confiança e o apoio necessários nas distintas dificuldades: Roseleine Bonini, Mariana Machado, Domênica Santos, Ana Haipeck, Luciana Diogo, Naiara Melo, Luciana Pinho, Máira Cammarano, Luana Ferrari, Mônica Baptista, Stella Theodoro, Juliana Henrique e Cacá Pinheiro.

A Maurício e Bruno, pelo ombro, apoio e amizade.

À família do Núcleo de Artes Afro-brasileiras, em especial à Angela Grillo, Brunna Laboi, Mariana Barcellini, Talita Lima, Thiago Mineiro, Roberta Costa, Eliany Cristina, Mari Aguiar, Maytê, Rodrigo e Raimundinho, obrigada pelo apoio tão familiar.

Ao mestre Hugo e à Casa do Samba, por todas as conversas, hospedagem e boa vontade.

À minha família pelos apoios: mesmo que eventuais, sempre essenciais.

Ao grupo de estudos com suas características tão peculiares, em especial a Rodolfo Neves, Simony Cristina e Diego Elias.

A Gustavo Guiral, pelo humor irônico.

A Victor de Castro, pelos encontros e desencontros.

A Nilo, pelo apoio repentino e inesperado.

À toda acidez encontrada neste trajeto, por me obrigar a ser doce.

RESUMO

LIMA, Laura Santana. **Modos de saber, modos de viver:** as práticas de samba de roda. 2017. 132 fls. Dissertação (mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

A presente pesquisa efetuou um estudo sobre o modo no qual os domínios de conhecimento *danças populares* e, em especial *samba de roda*, foram produzidos historicamente, no interior de categorias de estudos tais como o folclore e a dança, para assim pensarmos sobre o sistema de valoração que lhe é atribuído. Como base teórica metodológica utilizamos os estudos foucaultianos, considerando as relações entre poder, saber e sujeito. Dessa maneira, buscamos observar o processo de deslocamento histórico que possibilitou ao tema entendido como *samba de roda* ser problematizado como campo de pesquisa. Para tal, observamos a emergência e a produção do *samba de roda* como um saber institucional, entendendo-o como um conjunto de situações estratégicas em um dado momento histórico, e não uma verdade fixa e imutável no interior da história. O *samba de roda* fora estabelecido como recorte devido ao seu reconhecimento tanto institucional, com o advento de políticas públicas ao longo da história do Brasil, quanto na concepção de identidade que comumente vemos ser atribuída ao termo *samba*, muitas vezes entendido como elemento subjetivo singular da formação do povo brasileiro. As escritas sobre a prática do samba de roda como domínio de saber, de acordo com os métodos racionalizantes do nosso conhecimento, atuam na reinvenção, por meio de métodos empíricos, do *status* sociopolítico tanto de suas práticas quanto dos indivíduos a elas relacionados. Portanto, a relação com o corpo se impõe ao trabalho, sendo um vetor comum que atravessa a pesquisa como um todo, e no qual problematizamos a partir da noção *corporeidade*. Esta, por sua vez, remete-nos às relações de poder e saber que objetificam o modo como o corpo se desloca, movimenta-se ou atua, a partir de cada diferente prática e manifestação em dança. Essa discussão perscruta, ao considerar as corporeidades singulares produzidas no interior dos conhecimentos tanto em *dança*, quanto em *danças populares* e no *samba de roda*, as fronteiras possíveis nas quais o acontecimento dançado irrompe a construção de conhecimento, possibilitando a intensidade da experiência.

Palavras-chave: Experiência. Processos subjetivos. Corporeidades. Saber-Poder. Danças Populares. Samba de roda.

ABSTRACT

LIMA, Laura Santana. **Ways of knowing, ways of living: the practices of samba de roda.** 2017. 132 fls. Dissertation (masters in Education) – Faculty of Education, University of São Paulo.

The present research effect a study on the way in which the domains of knowledge *popular dances*, and especially *samba de roda* were produced historically within categories of studies such as *folklore* and *dance*, so we think about the valuation system assigned to it. As a theoretical methodological basis we use the Foucaultian studies, considering the relations between power, knowledge and subject. In this way we seek to observe the process of historical displacement that enabled the theme understood as samba de roda to be problematized as a field of research. For this we observe the emergence and production of the samba de roda as an institutional knowledge, understanding this as a set of strategic situations in a given historical moment, not a fixed and immutable truth within history. The samba de roda was established as a cut due to its institutional recognition, with the advent of public policies throughout the history of Brazil, and in the conception of identity that we commonly see attributed to the term samba, often understood as a singular subjective element of the Brazilian people. The writings on the practice of samba de roda as a domain of knowledge, according to the rationalizing methods of our knowledge, act in the reinvention, through empirical methods, of the socio-political status of both its practices and the individuals related to this samba. Therefore, the relation with the body imposes itself on the work, being a common vector that crosses the research as a whole, and in which we problematize from the notion corporeity. This, in turn, refers us to the relations of power and knowledge that objectify the way the body moves, moves or acts, from each different practice and manifestation in dance. This discussion examines, in considering the singular corporeities produced within the knowledge in dance, in popular dances and in samba de roda, the possible frontiers in which the danced event breaks the construction of knowledge, allowing the intensity of the experience.

Keywords:

Experience. Subjective processes. Corporeidades. Know-Power. Popular dances. Samba de Roda.

SUMÁRIO

1. Apresentação.....	11
2. Percursos e descontinuidades em trajetos de danças populares.....	17
3. Chegando de lá pequenininho: o miudinho das relações e afetos.....	47
4. Intensidades e vazios: pensando a experiencia na dança contemporânea e no samba de roda.....	80
5. Considerações finais	107
6. Bibliografia	113
7. APÊNDICE – Transcrição das entrevistas	123

1. Apresentação

O presente trabalho de pesquisa ocupa-se com o samba de roda como disparador para pensar a emergência dos domínios de conhecimento das danças populares. O recorte do samba de roda deve-se ao seu reconhecimento tanto institucional, com o advento de políticas públicas ao longo da história do Brasil, quanto à concepção de identidade a que comumente vemos ser atribuída como *subjetividade específica da nação brasileira*. Diferente desta concepção de identidade, e inspirados pelo arsenal foucaultiano, buscamos um endereçamento que considere:

[...] a constituição de um sujeito que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história. É na direção dessa crítica radical do sujeito humano pela história que devemos nos dirigir. (FOUCAULT, 1996, p.10)

Neste sentido, toda e qualquer possibilidade subjetiva concerne a um intervalo histórico singular, sob a qual podemos indagar a sua constituição considerando este contexto proporcionador de determinados processos subjetivos. Desta maneira, quando nos referimos no primeiro parágrafo a certos elementos subjetivos que se relacionam às expectativas de nação, com isto estamos fazendo menção a um contexto no qual associa-se, na busca por uma unidade, um caráter essencialista na constituição de um corpo brasileiro. Dentro desta perspectiva, no qual há uma verdade passível de ser desvelada no interior da história, a presença do samba como elemento essencial a uma unidade de nação, como a nossa, emergiu de diversos modos, indo desde o ensejo de um controle estatal a uma noção de resistência ao Estado.

Em que pese o fato de novas formas de conhecimento gerarem outras possibilidades teóricas no fazer acadêmico, assim como levantarem outras histórias possíveis, aqui nos ocuparemos com a noção de poder e o lugar a ele destinado, segundo abordagem foucaultiana. Isso porque, segundo a perspectiva deste trabalho, o poder pode ser entendido como:

A multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si. (FOUCAULT, 2005b, p.88)

Se o poder aqui não é entendido como uma estrutura rígida, por sua vez, as formas de conhecimento também não o são. Assim, entendendo-as como situações estratégicas em um dado momento, podemos dizer que a emergência de saberes locais possibilita a insurgência de novas combinações de proposições. Dessa maneira, o conhecimento que até então reúne aqueles que escrevem e aqueles que praticam as danças populares, sob todo o legado de cultura popular que a define, compõem-se numa correlação de forças em constante transformação. Quando novas regras do jogo emergem, possibilitam – para além de análises denunciadoras de uma condição social inferior em um jogo dado por marcas do conhecimento formal – criar outras regras de jogo nos quais esse próprio conhecimento formal não seja o grande juiz ao qual destinamos intensamente discursos destituídos.

A escrita fervorosa dos especialistas universitários mobiliza mecanismos de produção do conhecimento, contribuindo para a mudança, silenciosa, das condições de um saber que, no caso, aqui se trata das práticas do samba de roda e o *status* da corporeidade a ele relacionada. Sob a égide da investigação, explicação e “resgate” daquilo que está se perdendo, criam-se conhecimentos. Assim, para além de toda a proliferação discursiva que analisa, constrói, subverte ou reacende os embates e encontros entre terminologias tais quais *dança* e *samba de roda* e aqueles que as (re)escrevem, vemos que estão articulados diante de um abrigo comum: a necessidade de produzi-las lhes reúnem. Ou seja, há uma versátil e voluptuosa produção discursiva circulante sobre as práticas de danças, a partir das singularidades de cada uma. Esta intensa produção discursiva desvela outra característica sobre o modo como nos endereçamos à pesquisa: reconhecemos nela a necessidade de se dizer cada vez mais, criticamente ou não, o caráter dessa dança popular conforme a *tradição*, a *identidade brasileira* e a *cultura popular*.

A base analítica desta dissertação engloba publicações de peso institucional como *Mulheres do samba de roda* (2015), *Sambadores e sambadeiras da Bahia* (2015) e o *Dossiê do samba de roda* (2004). As duas primeiras obras seguem o legado aberto pelo

Dossiê, que envolveu uma grande equipe técnica de diversas áreas do conhecimento na produção de um arquivo documental, não só descritivo desta prática, como também delinea estratégias para sua continuidade. Isso porque, segundo tal pesquisa, o samba do recôncavo é “fecunda matriz de novas formas culturais” (IPHAN, 2004, p.73).

Lidamos, por um lado, com a palavra grafada e definida por aqueles que, donos da caneta e da letra, puderam definir e conceitualizar o que é o samba de roda na história recente. Assim, o Capítulo 2 busca abordar a história dessa prática nos domínios de conhecimento das ciências humanas, até chegar a seu atual estatuto de patrimônio imaterial brasileiro.

Quando buscamos trazer à tona os discursos que constituíram os domínios do samba de roda, acabamos interseccionando diferentes áreas que, aos poucos, aglutinaram-se à constituição dessas práticas no modo como estão atualmente, ou delas se afastaram à medida que novas relações surgiram. Nesse sentido, o Capítulo 2 traça um panorama da emergência do samba de roda como campo de saber. Assim, a recorrência histórica dessa prática convoca como arsenal teórico uma discussão em torno da constituição dos saberes, dos campos de conhecimento e das relações de forças envolvidas nesses processos. Para tanto, articulamos domínios de conhecimento distintos a partir das relações históricas de proximidade com o samba.

Ademais, levantamos um específico percurso da dança no Brasil, partindo das formas institucionais desta e suas práticas possíveis. Assim como a problematização do termo *cultura popular* e seu subtema *dança popular* foram pensados desde os embates teóricos no campo das ciências humanas, e as condições de emergência que lhe deram origem e distribuíram seus discursos conforme uma ordem. Cabe-nos pensar como as formações dos conhecimentos das áreas de cultura e identidade nacionais deslocaram conceitualmente a abordagem dos respectivos termos mencionados.

Por outro lado, por meio de três entrevistas realizadas com sujeitos que se relacionam de alguma maneira com a difusão do samba de roda, o Capítulo 3 costura uma narrativa de vivências de campo com trechos das entrevistas utilizadas para esta pesquisa, a partir das estratégias de sobrevivência e reinvenção dos elementos da prática, tanto adequando-se ao tempo da institucionalização quanto ao tempo do pesquisador. Visando

tornar a entrevista confortável e preservando a personalidade dos entrevistados, os nomes originais foram alterados.

Entre os entrevistados está Zélia¹, pesquisadora e folclorista atuante no processo de reconhecimento do maculelê como arte, tendo produzido de livro a oficinas sobre o assunto. O maculelê é um misto de jogo, dança e luta no qual simula-se uma disputa com o uso de duas grimas de madeira. Por causa dessa prática, Zélia conheceu Nilce, sambadeira também aqui entrevistada. Nilcinha foi esposa do divulgador do maculelê à Zélia, e por meio dessa relação foi possível a organização inicial do grupo de samba de roda Raízes de Santo Amaro, o que tornou a relação das duas relevante para a presente pesquisa. Um dos responsáveis da divulgação do samba de roda e do maculelê em São Paulo é o mestre Real, também entrevistado. Graças ao núcleo de cultura que coordena, por vezes, Real recebe praticantes de samba de roda e de maculelê, como Nilce; e foi devido a abertura desse mestre a uma rede de encontros que essa pesquisa foi possível.

Também fora relevante as discussões recentes sobre corporeidade, ligadas ou não ao movimento em dança à medida em que vêm abordando o corpo não mais como substância expressiva que comunica os reflexos da alma, ou de uma essência de um si interior. Neste processo de pesquisa, a obra de Foucault forneceu ricos subsídios a essa discussão, já que, segundo o autor, o corpo seria “superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem o marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissolução do EU” (FOUCAULT, 1979, p.15), no qual nada está fixo, incluindo o próprio corpo.

Apoderamo-nos de algumas abordagens brasileiras que pensam a dança desde uma perspectiva das práticas de normatização da *bíos*, além de ocupar-nos com trabalhos que instauram a intensidade na escrita, do campo da afecção. O lugar do qual emergem essas discussões, assim como a necessidade de realocar uma ciência cada vez mais urgente e analítica, constitui, aos nossos horizontes de pesquisa, todo um aparato capaz de produzir uma verdadeira essência do que é dança popular, assim como também nos ajuda a deduzir o que é *dança* e o que é *popular* e, especificamente, o que é *samba de roda*.

¹ Nome alterado

Dessa maneira, ocupamo-nos, em parte, com a convivência no interior de um grupo de samba de roda. Consideramos que tal proximidade poderia se dar de várias formas, já que na região do Recôncavo Baiano podemos encontrar tanto grupos quanto projetos culturais e educacionais também voltados para a preservação dessa prática. Então preferiu-se estreitar relações com um grupo pelo qual já havíamos travado contato em momento anterior ao da pesquisa. O grupo em questão foi o Raízes de Santo Amaro, este no qual a já mencionada sambadeira Nilce atua. Como o nome do grupo diz, está ramificado nas terras da cidade de mesmo nome. Sua atual configuração se deu pela relação entre aqueles que realizavam suas práticas de modo contínuo no decorrer de suas vidas sem, no entanto, esperarem alguma forma de retorno econômico, e o encontro com uma pesquisadora – Zélia – que, a partir de sua concepção formativa, influenciou as práticas, com vistas a articulá-la a outras demandas, aproximando seus participantes ao espaço das políticas culturais da cidade.

Esse grupo, que existe há trinta anos, tem na figura da sambadeira matriarca do grupo a síntese e a organização de suas viagens, apresentações e oficinas. A proximidade estabelecida propiciou problematizações, pinceladas no Capítulo 3, sobre as tensões existentes e as estratégias constituídas no modo comumente no qual o pesquisador trava contato com o sujeito pesquisado.

Com vistas a desenvolver o trabalho de aproximação e reconhecimento das relações entre sujeito, instituição e prática, organizamos as visitas seguindo o calendário festivo baiano, cujas festas de santo determinaram a possibilidade, ou não, de frequentar a casa da sambadeira. Em um primeiro momento, não gravamos as entrevistas, a pedido da sambadeira, por muitas informações serem íntimas. Além do mais, há certo incômodo com as gravações, pois muitos pesquisadores não dão retorno sobre o material produzido. Assim, parte dos diálogos realizados com a sambadeira, em conversa informal, constituem a narrativa do Capítulo 3.

O Capítulo 4 retoma parte da discussão presente no Capítulo 2, porém, lançando outras perspectivas: demarcamos os domínios de conhecimento que construíram o eixo *dança* a partir das diferentes regras que a tornam um jogo teórico diferente dos domínios de conhecimento do eixo *danças populares*. Porém, esse levantamento dos eixos discursivos atua sob diferentes vetores de valoração, de maneira tal que os múltiplos

atravessamentos relativos às danças geram possibilidades singulares de experiência, estimuladas nos últimos anos por uma escrita acadêmica que não se detém na explicação de conteúdos, e sim busca provocar intensidades. Nesse sentido, pensa-se a dimensão das experiências possíveis tanto no samba de roda quanto na dança contemporânea, por meio das pesquisas aqui consultadas.

A partir da articulação desses diferentes aspectos de cada capítulo, exercemos a possibilidade de pensar modos potenciais para as corporeidades que movimentamos. Na dança institucionalizada, observamos por quais as maneiras, expressas nos escritos aqui consultados, buscou-se experimentar o novo, em termos não mais de construção de conhecimento, e sim de intensidade da experiência. Ao longo do Capítulo 4 mencionamos alguns trabalhos brasileiros, assim como publicações de dançarinos/pesquisadores, que são tomados por essas perspectivas, articulando com autores que possibilitaram pensar a noção de experiência no ato de dançar.

Optamos por abordar as práticas relacionadas ao corpo a partir da noção de corporeidade, ou seja, deslocá-lo da noção de corpo como meio de expressão de movimentos harmônicos resultantes da consciência de si mesmo, passando para a gama de discursos que o veem como um espaço de conflito, no qual intensificam-se e se proliferam embates discursivos.

Além do mais, se por um lado em algumas pesquisas sobre dança, principalmente sobre o samba de roda, buscava-se no corpo “um universalismo, uma ontologia que atravessasse as diferenças entre as diversas etnias” (VILLAÇA, 2014 p.49), por outro, a referência à fragmentação de um discurso que o conceitualize recorre a pesquisas que lancem perspectivas locais – não mais universais – sobre o tema do corpo, que nos auxilie em entender a corporeidade como um vetor que atravesse não só este trabalho, mas também outras perspectivas que conduzem o domínio de conhecimento que hoje conhecemos como danças populares.

*Fizeram o corpo comer
Fizeram- no beber,
só para evitar fazê-lo dançar (Artaud)*

2. Percursos e descontinuidades em trajetos de danças populares

1889: da resolução de 25 de fevereiro de 1831 à de 10 de julho de 1889, as proibições foram mantidas com o intuito de não consentir ajuntamentos de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos e sambas. (SANTOS, 2009, p.56)

1962: Samba: Determinou o verbo sambar, dançar e sambista, quem canta ou dança samba [...] consiste também o batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo. (CASCUDO, 2001, p.798)

2000: Geralmente, nas casas de show, deve-se tocar o samba mais pra frente, em andamento acelerado, para animar o público, ou o mais conhecido, cujo repertório ouve-se no rádio e na tevê, ou o que alguns músicos chamam de lado A. (COUTO, 2016, p.5)

O primeiro trecho é parte de uma dissertação que situa, historicamente, o tratamento dado a ritmos específicos, realizados com misto de vozerio, batucada, festa e afins no Brasil da República Velha. O segundo trecho é parte de um verbete do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, visando delimitar conceitos do nosso folclore. O terceiro, uma análise contemporânea de um cenário distinto dos anteriores em cerca de cem anos, é um artigo analítico sobre o estado atual da prática do samba, situando-o sob duas formas de realização na atualidade, considerando haver um lado A e um lado B. Segundo essa concepção, o primeiro lado atenderia a demandas de mercado cuja estrutura de entretenimento atualmente pasteurizaria a prática do samba. Pela descrição do lado A, deduzimos que há um lado B, oposto a essas demandas. Segundo Novaes (2001, p.43), a noção de um samba pasteurizado remete a concepção deste como sendo:

[...] massificado, pasteurizado, pobre em letras e ritmos, em melodias lamentáveis e repetitivas, domina as rádios, tevês e ajuda a produzir subjetividades conformadas, apáticas, inconscientes de sua situação social, ignorantes de seus direitos mínimos, pois somente as mazelas e desventuras, ou as pequenas alegrias de um sentimentalismo barato lhes são oferecidas. Essa é a subjetividade hegemônica hoje produzida e difundida nos meios de comunicação de massa.

Podemos então supor que o lado B não seja nem pobre, nem massificado, nem tenha melodias incansavelmente repetidas e, principalmente, que as subjetividades nele implicadas estão investidas de consciência social. De maneira sucinta, as três citações que abrem esse capítulo abarcam três instantes históricos distintos nas abordagens sobre o samba. Devido a inúmeros deslocamentos históricos pelos quais o samba passou, é hoje possível associá-lo a um processo de consciência social, na contra-mão de subjetividades ditas hegemônicas. Porém, do primeiro ao terceiro trecho, podemos nos perguntar como se constituiu esse salto qualitativo na abordagem do samba, permitindo essa complexa elaboração atual na qual ele pode ir de vilão corroborador de práticas de dominação a salvador, investindo em subjetividades “conscientes sobre o mundo”.

Poderíamos apontar o seguinte movimento: esses exemplos pontuais aqui levantados são efeitos singulares de diferentes clivagens valorativas da prática do samba – que aqui abordaremos antes de especificar o samba de roda, já que nos primeiros documentos históricos essa definição *samba de roda* não fora problematizado –. Ou seja, em diferentes contextos, espaços e meios de circulação, os múltiplos discursos sobre o samba organizaram-se a partir de relações distintas, possibilitando ir desde à sua repressão estrita e direta sob os olhos da lei, numa seara judicializante das formas de vida, passando pelo seu reconhecimento como elemento cultural fundante, operando como categoria presente na compilação terminológica sobre o folclore – como a realizada por Câmara Cascudo (2001) –, e até mesmo desembocando nas expectativas críticas elaboradas pelos domínios acadêmicos, como o citado artigo de Couto (2016).

Diante disso, para cada discurso possível de ser dito, alguém autorizado o disse. Afinal, a possibilidade discursiva do dito exige diferentes especialistas autorizados a proliferar, sob bases bem definidas, o efeito de veracidade e a relação dos sujeitos com a prática. Assim, nos exemplos acima, vemos os especialistas da lei, do folclore e da academia. Quando o estatuto de valoração e disseminação da prática muda, as ferramentas

que operacionam seu funcionamento mudam também. Cada possibilidade do samba ser discorrido por um desses especialistas sugere diferentes *status* sociais deste como prática.

Dessa maneira, se por um lado, no primeiro trecho, é direta a proibição da dança, entendida em termos gerais como tudo que envolve batuque, por outro, a completa ausência desses batuques como manifestação cultural no campo legal evidencia a insistência dele na realidade cotidiana. Esse aparecimento do samba de roda como problematização legal inaugura sua primeira aparição como saber: a realização do samba como domínio das ciências jurídicas. Essas leis proibitivas que perduraram no Brasil até os anos 1930 são proporcionalmente responsáveis pelo seu efeito adverso, ou seja, a total negação dessa área de conhecimento como legítima para problematizar o samba. Assim, em outros campos de conhecimento, a problematização dessas práticas ganharia novos contornos científicos que, em poucos anos, foram da justificativa científica da exclusão de um corpo específico – aquele corpo negro que samba – ao interesse sociológico sobre o tema.

Para chegar no campo em que a história subverte a posição atribuída a um corpo singular e a práticas específicas comumente relacionadas a ele, cabe a nós observarmos o que nesse corpo era juridicamente campo de crime. Nesse sentido, torna-se necessário começar pela noção de *corporeidade*, já que mencionamos a existência de corpos singulares. Servindo como eixo comum a todo o trabalho, *corporeidade* é nosso disparador para pensar efeitos que diferenciam campos corpóreos, ou seja, por quais estratégias se criam distintas corporeidades, considerando que estas geram efeitos subjetivos distintos a cada diferente corpo problematizado. Seria um campo pelo qual delimitamos aspectos subjetivos a partir de efeitos discursivos que modulam as práticas possíveis a um corpo. É também pela corporeidade que experienciamos práticas cujos efeitos operam sobre os próprios aspectos subjetivos que tentam delimitar esse corpo. O corpo é área da corporeidade e é nela que nos detemos quando analisamos as características sociais, políticas e econômicas que atravessam determinadas práticas corporais.

As corporeidades compõem-se por conjuntos de forças nos quais técnicas específicas configuram existência aos sujeitos, expandindo seus efeitos sobre todo um cotidiano no qual temos a cada corpo a atribuição de diferentes sistemas de valoração. Ou

seja, o efeito das relações de poder e saber considerando o modo como o corpo se desloca, movimenta-se ou atua, a partir das práticas e manifestações que formam exercícios de vida. Esses sistemas não são organizados sob regras fixas e rígidas: no interior das relações que tornam esse corpo campo de disputas, intensificam-se possibilidades de novas relações éticas, ou novas corporeidades. Portanto, corporeidades se reinventam a partir dos acontecimentos que colocam em cheque os limites que cada vontade de saber criou como verdade. Assim, os discursos proibitivos sobre a prática do samba de roda, ou dos batuques em geral, criam efeitos corpóreos que delimitam quais corporeidades serão excluídas e, com isso, quais exercícios cotidianos possíveis para um corpo serão realocados em cada regime de conhecimento. O primeiro documento histórico no qual a palavra samba aparece seria justamente em autos policiais:

Ontem quase 9 horas da noite, depois das prisões fechadas, ouvi um alarme, que não podia perceber se era samba de africanos, ou de nacionais [...] vim à guarda informar-me aonde era aquele estrondo, quando vi que era na quarta prisão desta cadeia [...] imediatamente disse ao sargento mandasse a sentinela conter a ordem naquela prisão: cessou o samba [...] (IPHAN, 2004, p.30)

Nesse sentido, o jogo histórico da *cultura brasileira* – dos seus aspectos culturais originários e os processos subjetivos deles decorrentes – tem parte de suas primeiras documentações inauguradas no campo da proibição jurídica. Destacamos abaixo uma notícia datada de 1905, já que nela a palavra vadiagem associa-se a uma corporeidade específica, somente restando à lei uma possível garantia de sua não continuidade:

[...] fechando ouvidos a repetidas queixas da imprensa e de particulares, a polícia consente que dentro da cidade, porque é no outeiro que o vulgo denominou de “Cucuí”, descendentes vadios de negros selvagens façam candomblés, todos os dias, à noite principalmente, incomodando com um bate-bate dos pecados o sono tranquilo da população. (SANTOS, 2009, p.29)

Embora se trate de uma festa de candomblé, lembramos que a diferença entre um e outro diante da lei esbarrava no mesmo fim: a proibição. Nesse trecho, o adjetivo vadio relaciona-se a realização de uma determinada prática cuja sonoridade assemelha-se ao samba. *Vadiagem* é termo recorrente nas formas das leis, nos jornais, nos processos

jurídicos da historiografia brasileira. A Colônia Correccional destinaria-se ao enclausuramento e correção, pelo trabalho, “dos vadios e vagabundos” condenados com base nos artigos 375, 399 e 400 do *Código Penal*, assim como o Instituto Disciplinar destinaria-se não só a todos os criminosos menores de vinte e um anos, como também aos “pequenos mendigos, vadios, viciosos, abandonados, maiores de 9 e menores de 14 anos” que lá deviam ficar até completarem vinte e um anos (SANTOS, 2000, p.224).

Nina Rodrigues e Arthur Ramos (RODRIGUES, 2006) alçaram ao campo da cientificidade social o estudo dessas corporeidades até então restringidas ao jurídico, embora suas obras não efetuem deslocamentos históricos precisos sobre a exclusão de determinadas corporeidades. É a partir dos anos 1930 que começa a se constituir, no Brasil, uma diferente abordagem sobre práticas populares e os corpos que as exercem. No campo da arte e da cultura, pesquisadores como Mário de Andrade – cuja obra *Danças dramáticas no Brasil* pela primeira vez buscou catalogar danças populares brasileiras também realizadas por negros e mestiços sob uma metodologia etnográfica – foram fundamentais no trânsito de concepções no interior da noção de folclore:

Homens como Mário de Andrade, Villa- Lobos, Camargo Guarnieri, Arthur Ramos, Edison Carneiro trocaram informação em conversas pessoais ou epistolares, bem como durante os principais congressos nacionais sobre cultura afro-brasileira e a cultura popular, e se lançaram de corpo e alma à tarefa de “redescobrir o Brasil”. (CRUZ, 2006, p.10)

É iminente a preocupação, em trabalhos como os dos intelectuais citados nesse trecho, em inaugurar novas metodologias para problematizar as danças populares. Nesses autores, danças populares aparecem circunscritas a partir da delimitação do que seria a intersecção entre estas e a política cultural nacional. Já há quase um século, Mário de Andrade, emprestando termo das artes cênicas e seguindo um critério investigativo de descrição, reunia:

[...] sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas. (PAULA, 2013, p.37)

Como presente em diversos trabalhos, as práticas discursivas em torno da noção de folclore constituíram férteis enunciados, políticas e pesquisas nos primeiros anos de nossa república, embora hoje só nos aparente ser uma nomenclatura, ou um simples termo, já fora de uso. Serviu de estrutura, desde os anos 1930 com o populismo getulista², para aproximar desde uma política de nação até um ideal, artístico e cotidiano, de pertença individual a uma nacionalidade. Esse interesse pela dança popular é um olhar local dentro do estudo geral das culturas populares. O interesse pelo popular como elemento cultural, segundo Nunes (2002, p.20), remonta:

[...] a algumas considerações feitas por Peter Burke em um momento específico da história europeia. Passou-se a perceber que as razões estéticas, as razões políticas e as razões intelectuais advindas do Iluminismo não davam mais conta de justificar o binarismo entre cultura de elite e cultura popular [...]. Para alguns intelectuais europeus, no final do século XVIII, o povo era “interessante” e de certa forma “exótico”. Essa visão aplicava-se, especialmente, aos viajantes e pesquisadores europeus que se dirigiram às colônias existentes [...]. A descoberta das culturas das classes populares, enfim, estava intimamente ligada à ascensão do nacionalismo, a uma ideia de “nação e consciência nacional”. As culturas populares passaram de um olhar de não exótico para um olhar de influência na formação de identidades nacionais. Os novos olhares científicos produzidos na Europa construídos para se fundar a questão da identidade e do nacionalismo influenciarão as produções dos intelectuais brasileiros, a partir do século XX.

Claro que todo o processo até aqui descrito em nada é homogêneo ou único. Os domínios de conhecimento tensionam diferentes poderes que se combinam e se transformam no exercício mesmo das corporeidades, possibilitando acontecimentos sempre em fluxo. Aos poucos, as corporeidades possíveis das danças populares passaram a associar-se cada vez menos ao *status* ilegal da vadiagem, sendo então problematizadas como bem cultural. Dessa maneira, o samba deixa de ser uma prática combatida, proibida ou excluída e passa, por sua vez, a ser considerado prática a ser preservada. Na ânsia de analisar e catalogar essas danças populares, os trabalhos de Andrade e Cascudo criaram um imenso campo, ao tentar observar e compreender o que desses gentis todos espalhados

² Segundo Meirelles (2014 p. 58) “Não é à toa que foi no contexto do governo populista de Getúlio Vargas que o samba finalmente se consagrou e se solidificou como símbolo da identidade nacional”.

pelo Brasil poderíamos encontrar de pontos comuns entre si e/ou entre a cultura europeia, para que, finalmente, pudéssemos ter uma cultura para chamar de nossa, a partir de corporeidades que constituem um “eu”.

Por sua vez, essa área de conhecimento em desenvolvimento se consagraria como o grande leque de estudo de culturas populares, na época delimitado pelas novas metodologias próprias dos estudos folclóricos. Podemos notar, de acordo com o afirmado por Domingues (2011, p.405), que nossas pesquisas nessa vereda guardaram grandes semelhanças com as criadas por intelectuais europeus no séc. XVIII:

Nos séculos XIX, o povo – não os setores marginalizados das cidades, e sim os habitantes das zonas rurais – foi idealizado, com sua produção cultural tendo sido retratada como “pura”, “natural” e “resíduo” do passado. Essa idealização serviu de base para a elaboração do mito fundador de várias nações, bem como desencadeou o início de muitas pesquisas folclóricas que se empenharam em descobrir uma cultura “primitiva”. Segundo essas pesquisas, as manifestações folclóricas, herdadas do mundo rural, estavam condenadas à morte, devido ao seu crescente contato com influências “deletérias” dos centros urbanos (BURKE, 1989; CERTEU; JULIA; REVEL, 1989, p.63). Entretanto, ao longo do século XX, após uma série de estudos que se debruçou sobre as manifestações populares “sobreviventes”, essa concepção foi se tornando cada vez mais insustentável. Batizou-se, então, a categoria “cultura popular” no lugar da restritiva “folclore”.

Mas nem essa categoria mantém-se intacta, dada as múltiplas possibilidades de abordá-la. Para melhor localizarmos esse campo da cultura popular, podemos considerá-lo a partir dos debates que o constituem, como Chartier (1995, p.179) nos lembra:

[os debates] foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus autores como pertencentes à “cultura popular”. [...] o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos “mundos exóticos”.

Essa afirmação de Chartier insere-se em momento bem posterior ao da década de 1930 brasileira, na qual desenvolviam-se ansiosas pesquisas, que geraram tanto nosso fazer folclórico quanto o sujeito folclorista, especialista no assunto. Assim, tal saber

organiza-se institucionalmente no Brasil servindo de importante recurso para o cenário político nacional da época getulista:

O projeto explícito do nacionalismo no Brasil foi o de fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica. A preocupação nacionalista voltada para o folclore foi tomada como norma, mas a passagem concreta do erudito ao popular e vice-versa permaneceu sempre como um grande problema. Em *O banquete*, Mário de Andrade (1977) resume outra premissa-chave do nacionalismo brasileiro: “Toda arte brasileira de agora que não se organiza diretamente do princípio da utilidade, mesmo a tal valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista”. (OLIVEIRA, 2011, p.212)

Como podemos concluir a partir da afirmação de Oliveira, o âmbito da cultura popular, especificamente as singulares corporeidades problematizadas pelos folcloristas, passam também a ser questão para os Estados, não no sentido repressivo como outrora, e sim como estratégia discursiva em prol da tal ideia de nação. Então, até aqui temos o samba como elemento cultural e estratégia política. Porém, no campo das nascentes teorias humanas, a valoração dos discursos sobre cultura popular ainda eram incipientes, restringindo-se a alguns campos de atuação. Segundo Galvão (2005, p.112), a cultura tida como popular “somente mais recentemente tornou-se tema de estudos também de antropólogos sociais, historiadores e outros pesquisadores”. Por sua vez, o efeito do termo nação pauta-se nos múltiplos discursos:

[...] como a narrativa da nação, a ênfase em suas origens, a invenção da tradição, o mito fundacional e, muitas vezes, o mito da raça original e/ou pura. [...] Independentemente dos aspectos de raça, classe ou gênero, uma cultura nacional é uma unidade cultural, e a nação, neste sentido, deve ser visualizada enquanto um dispositivo discursivo. (HOHLFELDT, 2000, p.62)

Nessa época, as danças institucionais ainda não se firmaram como campo de pesquisa teórica no Brasil, logo, embora tenhamos pesquisas em danças populares produzidas por folcloristas e outros estudiosos, não encontramos nada relacionando as categorias *danças populares* e *dança*.

Os trabalhos sobre o samba de roda costumam alinhar-se ao campo de pesquisa *danças populares*. Tanto que tal afirmativa, dita dessa maneira, soa apenas como uma

obviedade. Aquilo que não está dito e, porém, subentende-se desse primeiro enunciado, é o fato de na categoria *dança* haver uma subárea chamada *danças populares*, assim como o interesse associado ao *samba de roda* como forma de conhecimento constitui-se a partir do campo de conhecimento ali criado. Ou seja, essas formas de conhecimento se restringem, por um lado, ao campo da dança e, por outro, ao tema popular. Por sua vez, a noção *popular* desencadeia uma necessária pesquisa em *cultura popular* e esta, consideravelmente, convoca o pesquisador às noções de *identidade brasileira e tradição*, assim como não se pode ignorar a relevância do campo *folclórico* em sua abordagem no interior da cultura popular, entre outras formulações possíveis.

Por sua vez, a complexidade desses campos já foi muitas vezes analisada. Trazer à baila problemáticas categorias tais como *identidade brasileira, cultura popular, dança popular e tradição* – entre outras – pressupõe ou por vezes reacende uma série de abordagens discursivas, que vão desde as ciências sociais ao empreendedorismo contemporâneo, passando pela história, biologia, economia e pedagogia. Como lembra Galvão (2005, p.112), a cultura tida como “popular foi objeto de interesse de folcloristas, estudiosos da literatura e sociólogos”, assim como a noção de identidade brasileira influenciou “as produções dos intelectuais brasileiros, a partir do século XX” (NUNES, 2002, p.20), e a noção de tradição abarca tanto um objeto que passou por um “processo de transmissão em pelo menos dois atos de transmissão” (CASTRIOTA, 2014, p.7), assim dando materialidade e facilitando a avaliação técnica para patrimonialização de bens culturais – imateriais ou não – ao mesmo tempo que desempenha “papel preponderante para a continuidade das comunidades religiosas” (SILVA, 2002, p.12).

Permanecemos até então nas áreas que, de alguma maneira, efetuam corporeidades ao definir ou deslocar a abordagem dada até então ao que seria um *corpo brasileiro dançante*, e não somente *corpo dançante*. Nos anos de 1960, novos olhares sobre as manifestações em dança populares começam a redefinir o ideal unitário do termo nação, porém, substituindo-o por outras terminologias ainda essencialistas. Hohlfeldt, a partir da obra *O que é, afinal, Estudos Culturais* (2000, p.173), afirma que teríamos constituído a nossa nacionalidade “a partir da mestiçagem e do hibridismo cultural, do índio e do negro escravizados, aos diferentes grupos de imigrantes que aqui acorreram, sobretudo a partir do século XIX”.

Já nesse trecho há um grande salto histórico: se antes o projeto de nação por vezes unia intelectuais e interesses políticos mais imediatos – como o nacionalismo getulista, ou até mesmo o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo que Mário assumiu – o advento de novas formas de conhecimento tais como os Estudos Culturais rearranjaram um novo campo lexical na abordagem das corporeidades possíveis. Segundo Nunes (2002), as teorias pós-críticas causaram uma espécie de “virada cultural” nos estudos críticos de arte, cultura e educação. O domínio corpóreo passa então a ser atuação e coexistência de várias pequenas nações sobrepostas, assim, negros, índios, brancos, mestiços, ricos, pobres, etc. passam a ocupar espaço como ferramentas analíticas importantes no entendimento das corporeidades possíveis. Situação esta que exigiu novas estratégias discursivas que dessem conta dessa nova emergência. No Brasil, essas mudanças influenciaram o modo de pesquisa de campo dos intelectuais brasileiros, que, segundo Nunes (2002, p.20), deram:

[...] um salto epistemológico no sentido de aplicar o conhecimento adquirido através do simples registro, partindo agora para identificar como se dá o processo histórico-cultural, as formas de representação social, as construções da memória coletiva. Esse salto na produção científica, principalmente a partir da década de [19]80, agrega importantes elementos que estão ajudando a compreensão das culturas populares afrodescendentes e pós-coloniais na contemporaneidade.

Assim, na década dos anos 1980, esse salto epistemológico criou abordagens a partir do eixo raça, etnia, classe e gênero, deslocando as culturas populares, danças populares e estudos sobre o samba, pensando-os como inter-relação a partir dessas categorias. Assim, o pesquisador, também necessitando de novas ferramentas em suas criações conceituais, passou ao domínio das análises dos feitos locais, de cada região, de cada grupo social etc., buscando dessa maneira intercruzar fatores históricos, sociológicos, antropológicos e o que mais fosse possível na confabulação teórica, por exemplo, sobre a prática do samba de roda.

Eixos teóricos que entendemos como pós-modernos e pós-coloniais – representados por autores como Edgard Morin (2003), Nestor García-Canclini (2006), Martin-Barbero (2002), Stuart Hall (2003), Michel de Certeau (1996), Roger Chartier (1995), Walter Mignolo (2002) e Franz Fanon (2005) – tenderam suas análises entre o

particular e o marginal, a crítica à universalidade eurocêntrica e ao individualismo ocidental, assim como à ambiguidade da modernidade, além de voltarem seus trabalhos para uma análise crítica sobre as construções do “eu” e do “outro”. O que torna compreensível esse referencial em alguns trabalhos de análise ou inspiração em algumas danças populares. Embora seja recorrente o questionamento do *status* do indivíduo, as identidades por vezes aparecem como elemento de resistência de maneira um tanto essencialista. A influência nas ciências humanas como um todo, e em particular, a presença no campo educacional, é comum nos discursos com perspectiva nos:

[...] estudos foucaultianos (SILVA, 1994; 1998), de autores vinculados aos estudos culturais de corte pós-crítico (SILVA, 1995; 1999; HALL, 1971) e mesmo de estudos problematizadores dos portes pós-modernos (SILVA, 1993), temos uma larga apropriação de estudos pós-estruturais e pós-coloniais referenciados direta ou indiretamente em Bhabha, Deleuze, Derrida, Laclau, Mouffe, Stuart Hall, assim como leituras pós-estruturais de autores marcados por traços estruturalistas, tais como Michel de Certeau e Boaventura de Sousa Santos. (LOPES, 2013, p.8)

Desde a década de 1960 uma bibliografia sobre o samba começa a firmar-se ainda no campo folclórico e, ainda nesta década, “o samba continuou a ser música ‘símbolo’ do nosso país” (BARATA, 2002, p.11). A questão da identidade, como já mencionamos, é uma linha condutora da grande maioria dos trabalhos destinados ao traço do samba de roda, assim como outras manifestações culturais que envolvam danças e vida local. Como lembra Lima (2005, p.8), no caso do samba há certos lugares-comuns nos quais os pesquisadores costumam perpassar, vendo nele a representação de “um universo dotado de regras próprias – um mundo do samba, que é complexo e passível de mudanças, mas que mantém uma clara visibilidade”. Por esse exemplo, vemos a persistência em definir uma cultura por uma relação que se mantém, grosso modo, comum e tautológica. Essa abordagem acaba por universalizar tanto a ideia de que há uma África homogênea e a-histórica quanto ignora os novos mecanismos que se engendram a partir do deslocamento das práticas nos processos de subjetivação contemporâneos.

É comum encontrarmos nos atuais trabalhos acadêmicos rastros e falas cujos efeitos discursivos no remetem a esse lugar, em que a preservação de sua pureza é anterior a uma observação que vise também a suas transformações, modulações, deslocamentos,

e a possíveis reapropriações e novas articulações. Vemos isso nos trabalhos sobre a história do samba de Muniz Sodré (1998), Hermeto Vianna (1995) e Nei Lopes (2008), que vão desde o samba de roda ao samba enredo, considerando a musicalização fonte da essência africana no Brasil, mantendo a perpetuação, nos discursos do samba de roda, de uma origem essencial e unitária.

Por outro lado, nesses mesmos trabalhos, o corpo que dança dificilmente é problematizado, ou analisado como elemento essencial na reflexão histórica sobre a prática do samba. Como levanta Lima (2005), em Sodré a dança também aparece de acordo com um caráter imutável, rígido e universal, uma vez que encerra a expressão do corpo de acordo com a categoria de danças dramáticas conceitualizadas por Mário de Andrade.

Embora já não estejamos falando de corporeidades exercidas sob o domínio do jurídico, e nem elencadas a bem material folclorizado, a emergência do samba de roda a partir dos vetores apontados no percurso conceitual e teórico aqui referidos aborda suas manifestações em dança de maneira determinante. Assim, com tanta definição dada *a priori*, não haveria experiência nenhuma a se vivenciar no samba. A alusão à vadiagem passa a ser tão somente espécie de lembrança histórica que permaneceu nas letras, como vemos em:

Dona da casa me dá licença
 Me dê seu salão para vadiar
 Me dê seu salão para vadiar
 Me dê seu salão para vadiar
 Eu vim aqui foi pra vadiar!
 (Domínio público)

Da ladeira da cadeia eu cheguei pra vadiar,/Pra vadiar, eu cheguei para vadiar,/Da ladeira da cadeia eu cheguei pra vadiar,/Pra vadiar, eu cheguei para vadiar./ Ê beira do rio camarada, quem te ensinou vadiar?/ Quem te ensinou? Quem te ensinou vadiar?/ Ê beira do rio camarada, quem te ensinou vadiar? (CASTRO, 2012, p.121)

Retomamos ao termo *vadiagem* por este constituir desde ação pejorativa à atitude corpórea, como marcador das diferenças entre corpo regulado e corpo que escapa para fora dessa regulação. Essa noção, cujo sistema de valores associados tem se modificado nas últimas décadas, é recorrente em diversos cantos de domínio público, fazendo sempre referência a um legado histórico relacionado à corporeidade: vadeia-se como forma de

jogar-se para além de corporeidades normais, ultrapassando esse corpo que não pode ser lento e sem a produtividade de um corpo que trabalha. O corpo dançante é um corpo “povoado de tensões”, “atravessado por forças” e “aparentemente livre de qualquer influência exterior” (GIL, 2002, p.22). Vadear é espécie de princípio ético organizador de todas as atividades sem finalidade específica. Vadear é um não pertencimento, objeção cuja nomenclatura isola, como impensável, a existência dessa corporeidade.

Porém, na esteira das abordagens teóricas advindas das contribuições conceituais aqui desenvolvidas, o samba torna-se *corpus* de trabalhos que pensam a busca de uma essência ou uma origem do sujeito, no qual “contribuiria para a manutenção da identidade nacional” (NAPOLITANO, 2000, p.169). Um samba que se oferta como oportunidade de (re)construção e reconhecimento de um eu interior, espécie de retorno a uma origem, ou canal de mediação para a relação do sujeito na busca de seu eu. Nesse sentido, retornamos às citações que abriram o caminho do presente capítulo, considerando que um lado B do samba possibilitaria resistir a subjetividades dominantes.

Trabalhos que elevam o samba à classe de resistência à ordem social vigente, com “elementos brancos e negros, práticas de resistência e de clientelismo, sonoridades africanas e europeias, enfim, elementos díspares” (NAPOLITANO, 2000, p.182), abordam o samba de roda como uma possibilidade de resistência a uma forma hegemônica de ideologia, na qual temos uma classe dominante exercendo poder sobre a classe dominada. Estando marginalizadas, as classes dominadas, por reconhecerem no samba uma linguagem artística que expressaria sua condição social, poderiam servir-se dele como meio pedagógico agregador de pessoas com a mesma identidade cultural, visando assim transformar a sociedade. Encontramos nessa intersecção entre a prática do samba de roda e resistência política um campo fecundo de discursos educacionais sobre a possibilidade não só do samba, mas de as danças populares em geral servirem como meio para transformação social. Identidade do sujeito, integridade e pureza do samba, transformação social com vias a autonomia do indivíduo, assim como a busca em dizer aquilo que se é: pressupostos da modernidade que tornam invisíveis as descontínuas lutas que possibilitaram essas abordagens.

Essa situação se assemelha às produções que associam o samba a práticas pedagógicas libertárias, e, nesse sentido, o campo pedagógico do ensino da dança inspira-

se em parte nesse arsenal. Nessa seara, três domínios diferentes em relações de força produzem, juntos, uma só visão utilitária: por um lado, o samba por meio de seu caráter de resistência, por outro, a dança pelo caráter transformador e crítico que proporciona ao corpo e a educação, com suas pedagogias críticas visando investir em um tipo específico de subjetividades autônomas.

Mencionamos que as *danças populares* constituem espécie de subcategoria das *danças*. O levantamento aqui realizado dá a entender que as demandas institucionais decorrentes dos domínios de conhecimento que foram realocando os saberes sobre as danças populares e em especial ao samba de roda têm condições específicas que por vezes o separa da realização em *dança*. Ou seja, as duas diferentes terminologias aqui desenvolvidas, *dança* e *dança popular*, vão, de um extremo a outro, constantemente reconfigurando as visões sociológicas que compõem o quadro das subjetividades em nossas terras, dançantes e teóricas. Pensar a esses termos a partir da maleabilidade de trabalhos e práticas possíveis, construídos sob a influência ou importância desses conceitos, situa-nos com relação ao tamanho do campo abrangido por eles, quando os pensamos sob um eixo histórico, ao longo da produção intelectual brasileira pós-colonial. São categorias que fundamentam políticas públicas, editais culturais, mercado cultural e pesquisa científica, cada um a seu modo, em diferentes medidas, e sob revisões críticas distintas.

Sob uma perspectiva inspirada na obra de Foucault, poderíamos ver essa movimentação não apenas como uma luta, na qual um poder de resistência, uma “energia selvagem, natural e viva provinda de baixo, que aumenta sem cessar” articula-se no enfrentamento de uma “ordem que tenta lhe impor obstáculo de cima” (FOUCAULT, 2005a, p.79). Afinal, está em jogo não só a possibilidade de tornar esses saberes visíveis, como também a articulação de peças que os fazem dizíveis: a possibilidade de problematizar e desproblematizar circula conforme as relações de poder.

Mas tanta produção discursiva em torno do samba – compondo por vezes um cenário em que haveria uma “subjetividade brasileira” –, dispõem para nosso

entendimento não só a história de uma prática singular, mas a emergência de uma relação implícita entre dança, subjetividade, poder e saber. Sobre esses trilhos pensamos a construção dos enunciados, da repetição e recorrência dos lugares em que a ideia *samba* se apresenta ou se ausenta na dança e na pesquisa sobre esta. Embora o tema disparador seja o *samba de roda*, sabemos que ele é prática antecessora, dita originária talvez, de formas muito similares do que seriam as atuais. Assim, pelo menos historicamente, o vemos. São comuns vertentes dos Estudos Culturais nas construções analíticas das noções em *danças populares*. Considerando isso e, ainda, um certo distanciamento que as pesquisas de inspiração foucaultiana têm do assunto, não só as pesquisas se tornam estilisticamente e tematicamente parecidas, como sistematicamente adiamos pensar as potências subjetivantes e éticas que a singularidade de práticas tão locais nos possibilitam.

De antemão, já conseguimos notar que todos aqueles elementos citados, que constituem o lugar das práticas e o campo de forças onde circulam teoricamente, não constituem o mesmo legado imagético de quando nos voltamos à noção de *dança*. A noção *dança popular*, como espécie de subitem da dança, abre leques distintos de legados históricos, que nem sempre se cruzaram entre si. No trânsito entre cultura popular e dança, os caminhos nem sempre compõem retas próximas, fluidas ou paralelas.

Não escolhemos particularmente o samba de roda para falar somente das teorizações encontradas ou os diferentes conceitos abordados, afirmações e conjecturas. Se em parte nos move entender o interesse em transformá-lo – ele e todo um leque de manifestações denominadas *cultura popular* – em conhecimento científico, em potentes ferramentas inspiradoras de novas metodologias em dança, performance, educação, se nos instiga evocar os métodos e inquéritos que erigimos para destrinchar essas práticas é porque essas manifestações em si, em algum momento, provocam o próprio estatuto da estrutura de pensamento que organiza a ciência. Ou seja, o samba de roda é um disparador para pensar nosso próprio estatuto de conhecimento, a atualidade de nossas análises. Como lembra Gomes (2012, p.41):

[...] em última instância, perguntar sobre a atualidade de suas análises é questionar a potência de seu pensamento como caixa de ferramentas capaz de desmontar nosso mundo, nossas experiências históricas, abrindo brechas em termos de transgressões aos discursos, resistências

aos modos de objetivação e subjetivação aos quais estamos sujeitos, assim possibilitando o exercício de práticas de liberdade.

Reconhecemos, portanto, a emergência de saberes não acadêmicos como importantes não só para a configuração do que é acadêmico, como também em relação aos jogos econômicos que fazem as peças do jogo se deslocarem. Deslocando inclusive, o próprio lugar das formas de conhecimento:

A epistemologia é o estudo das ciências com a finalidade de apreciar seu valor para o espírito humano, mais exatamente na perspectiva que será a nossa, a epistemologia coloca a questão do saber para uma época não dada: “não o que sabemos”, mas “como sabemos?”. Em virtude de que crenças, de que hábitos, de que métodos, de quais mecanismos? (MATOS, 2004, p.201)

Porém, tal ocupação não impede que assumamos nossa tradição de reinvenção do conhecimento também como jogo possível para produzir o inesperado a partir do encontro com o que está fora desse jogo. Diferentes práticas, a partir dos seus processos históricos distintos, buscaram inserir-se nos saberes da dança como um processo investigativo dotado de premissas do pensamento científico:

O método descritivo [de *Samba de umbigada*, de Edison Carneiro] deixou algumas dúvidas para o pesquisador que via uma grande necessidade de se saber qual o significado no texto e na coreografia do samba de umbigada que fosse além da opção de uma poesia popular em substituição à improvisação. (NUNES, 2002, p.19)

A dissertação de Nunes (2002), anterior à salvaguarda e ao *Dossiê do samba de roda* (2004), traz a questão da emergência de maiores descrições sobre o tema específico do samba de roda e suas relações nas práticas contemporâneas, tanto com relação à produção crítica quanto à realização social da manifestação.

No prefácio de *Mulheres do samba de roda*, a dinâmica que permeia a escrita se faz necessária “diante do eminente risco de extinção do samba de roda [...] e/ou sua deformação, no sentido de perder suas essências históricas, musicais e poéticas” (IPAC, 2015a, p.4), assim como nos dizeres finais da apresentação do *Sambadores e sambadeiras da Bahia* almeja-se “que este trabalho contribua para a maior visibilidade de suas

existências. Que inspire outros estudos. E, sobretudo, inspire a elaboração e permanente revisão de políticas públicas que lhes assegurem direitos” (IPAC, 2015b, p.7).

Encontramos estas e outras noções importantes nessas publicações, vizinhas entre si. Ambos enunciados nos permitem visualizar um cenário de luta contra o tempo/espço no qual essas práticas encontrariam hoje sua condição de existência. Diante de tal campo de embates, as presentes escritas – técnicas e subjetivas – da prática desse saber dito popular – de acordo com os métodos racionalizantes do nosso conhecimento – atuam na reinvenção, por meio de métodos empíricos, do *status* sociopolítico de suas práticas e, portanto, dos indivíduos a elas relacionados.

O samba de roda foi reconhecido como patrimônio imaterial da humanidade por meio de candidatura promovida pelo Instituto de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (Iphan) em 2005. Com intuito de criar arquivos de consulta e divulgação dessa prática, foi publicado o já mencionado *Dossiê do samba de roda*, abrindo caminho para as outras já mencionadas publicações. O *Dossiê* foi o primeiro material de interesse e origem públicos apresentando características de uma singular prática brasileira. Ou seja, um material de consulta e divulgação de uma prática a partir de sua singularidade como modo de existência, visando organizar e divulgar as bases e a estrutura de funcionamento dessa atividade. Seu *corpus* seria a síntese palpável desse modo de vida, segundo o que percebemos a partir da leitura do *Dossiê*.

Desenvolvendo um trabalho minucioso de descrição, seguiu-se uma linguagem técnica que descrevesse, de maneira geral, o samba como singular a uma dinâmica de vida. Para tanto, a abordagem dos grupos e dos sambadores, em particular, saiu de um lugar diferente da dinâmica diária dos que realizam a prática:

Participaram cerca de cinquenta sambadores de todo o Recôncavo, representantes do Iphan e da Comissão Baiana de Folclore. A discussão, realizada em plenária e em grupos separados, versou sobre a situação dos sambadores, seus grupos e comunidades; sobre a memória e documentação a respeito do samba; e sobre a transmissão do samba às novas gerações. As conclusões, sintetizadas e postas no papel pela equipe de pesquisa, foram incorporadas ao dossiê de registro. (IPHAN, 2004, p.14)

O livro é fruto de um processo prático investigativo que visa trazer a público as evidências que justificariam sua candidatura à III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Essas evidências seguem aquela complexa linha da premissa investigativa, entre uma linguagem acadêmica e de divulgação de pesquisa, dotada de metodologia que visa estruturar o objeto e defini-lo, para nele intervir, dado os aspectos econômico-culturais atuais que o ameaçariam, já que:

[...] o patrimônio imaterial, tal como concebido pela Proclamação da Unesco, está necessariamente radicado em comunidades ou etnias geograficamente bem delimitadas (ao estilo das etnografias clássicas), e supostamente ameaçado pelas crescentes mercantilização e globalização contemporâneas. (SANDRONI, 2004, p.375)

O intuito do dossiê não é só descritivo. É o primeiro documento institucional brasileiro que delimita, por escrito, esse campo de conhecimento em específico. Ou seja, tem clara função de política cultural, por meio da qual reconhecemos como funciona a legitimação institucional do que é, ou não, uma prática cultural:

Percebe-se, o candidato brasileiro não era ainda o samba de roda: era o “samba brasileiro”, em geral, refletindo uma concepção “representativa” – ou, poderíamos dizer, autocongratatória – do que seja o reconhecimento público do patrimônio imaterial. (IPHAN, 2004, p.375)

Função representativa para o reconhecimento público. Essa concepção de salvaguarda é curiosa, já que, por não prever como salvaguardar as pessoas que realizam a prática, aparece assim, solta. Lembrando Foucault (1995, p.261):

[...] o que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?

E como explicar esse lugar que é o samba senão reconhecendo-o por meio de aspectos no qual o pudéssemos destrinchar minuciosamente, segundo critérios investigativos. Podemos notar esse aspecto nos itens que organizam o dossiê em

capítulos. Considerando abordagens distintas sobre o mesmo *corpus*, o primeiro busca marcar para o pesquisador o tempo e o lugar do mapa, em um capítulo chamado “Identificação”. No segundo, “Descrição”, circunscrevendo agora um caminho desde o olhar mais geral do capítulo anterior a um trabalho investigativo mais minucioso, temos uma mistura entre registros históricos junto com seu conceito antropológico, uma rápida passada etnomusicológica e a descrição técnica da dança. Seguem-se a estes dois mais quatro capítulos: um destinado a justificar a importância do dossiê perante o risco potencial de desaparecimento da prática; o plano de ações de salvaguarda para conter esses riscos; os resultados até então alcançados nesse sentido; e um somente para tratar a presença da viola, sendo este o mais voltado para aqueles pesquisadores dotados de um saber técnico musical.

No dossiê, esforça-se em dizer, assertivamente, como são e o que são as práticas transmitidas no decorrer das gerações que praticam esse samba de roda, ao mesmo tempo que se circunscreve para outras instituições e novos pesquisadores o que é o verdadeiro e o falso, o possível e o inadmissível, aquilo que pode ser pensado e o que não pode, tanto dessa prática, desse conjunto chamado samba de roda, quanto dos critérios e características que fazem de uma prática cultura. Material de importância inclusive para os próprios grupos que praticam esse samba, pois também o utilizam como interessante subsídio para referência, a partir do momento que o livro representa a história de sua manifestação, organizada como saber acadêmico. É a curiosa articulação do pensamento científico balizando nosso estatuto de verdade e fundando o que é a base do conhecimento e técnica de uma prática.

Isso seria somente um aspecto irrelevante a apontar sobre o material, ou sobre a forma que o material problematiza a prática. Porém, olhando essa produção em outro nível, no nível dos discursos, seria tal abordagem apenas uma tradução escrita de uma prática viva? Poderíamos entender esse discurso também como um problema político sobre formas de vida?

A elaboração de uma racionalidade em dança é espécie de esquema constituído por uma base bibliográfica que compõe hoje a materialidade escrita sobre o samba de roda. Afinal:

[...] essa vontade de verdade, como outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e

reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas [...] (FOUCAULT, 2004, p.17)

Esses pesquisadores compuseram essas escritas no intuito de criar métodos, ferramentas, possibilidade de discursos visando acessar essas práticas, interpretá-las, explicá-las, incluí-las, aproximá-las de um campo de racionalidade que nos seja inteligível para, então, deslocar-se, tensionar-se, pensar o novo.

As condições de existência dos mestres e mestras como portadores e transmissores de saberes, de processos educativos não formais, é fruto do reconhecimento de um possível desaparecimento, e não expansão, de uma prática de vida. A emergência manifesta desses discursos entornam o caldo do que se tornou uma política internacional de salvaguarda juntamente com uma ideia local de subjetividade e identidade nacional, em meio de lutas discursivas que deslocaram os processos históricos envolvidos em violência racial e neoliberalismo econômico, que se transformaram em meio a esse processo na ideia de uma iminente situação de desaparecimento desse samba tradicional. Essa noção de desaparecimento é recorrente, além de importante conceito fundador de diversas políticas públicas ou visões institucionais que regem a relação entre instituições públicas e praticantes do samba:

[...] tendência do desaparecimento da manifestação, a ideia de que esta é uma manifestação do passado imediatamente inserida no presente, um conjunto de práticas e costumes já desaparecidos. Este ponto de vista, o qual tem como eixo a ideia de que as manifestações culturais populares não têm condições de continuidade estando em contato com os modernos meios de comunicação e constantes mudanças sociais, esteve presente no Brasil enquanto uma vertente de pensamento de alguns folcloristas brasileiros. De acordo com tal concepção, a qual vinculava as manifestações ditas folclóricas, sobretudo ao meio rural, era necessário que se realizasse urgentemente o registro de tais manifestações antes que estas tivessem fim, acabassem, se dissolvessem em ambiente urbano. (DIAS, 2008, p.78)

Delineia-se, no plano geral dos nossos discursos, métodos de reconhecimento: como saber aquilo que está para desaparecer, como salvar uma espécie rara humana antes que a humana espécie se autodestrua. Assim, chama-nos a atenção a ferramenta política de sobrevivência ser a escrita, e, pela luta contra o tempo, o caráter de urgência dessa escrita, que, sendo um pontapé inicial, pode ser seguida (ou não) de devidos meios de

ação (política), para poder ainda sobreviver. E claro, se há política há também educação, em suas formas pedagógicas tão tradicionais quanto imaginemos. O cuidado em transformar em memória (ainda recente) tudo o que os indivíduos que constituem essa prática consigam dizer se torna um dos principais recursos de sobrevivência/manutenção de um modo de vida:

Alguns aspectos mais específicos do samba de roda, que o conectavam profundamente às tradições centro-africanas, estão desaparecendo ou sendo readaptados. São ajustados de acordo com a demanda mercadológica e as expectativas de um público de fora, habituado a práticas de espetáculos mais convencionais, o que acarreta o “cerceamento de saberes populares tradicionais” (OLIVEIRA PINTO, 2012, p. 76).

Porém, em seus mecanismos e práticas há frestas por onde escapam acontecimentos tão descontínuos e aleatórios quanto a própria formação discursiva (FOUCAULT, 2010). De maneira complexa, procedimentos de subjetivação antes impensáveis resultam dessas lutas prático-discursivas. No interior mesmo do próprio discurso, entremeios técnicos de pedagogização e institucionalização de uma prática, podemos pensar em outras relações possíveis do indivíduo consigo mesmo.

Inclusive neste sentido, Foucault (apud DREYFUS; RABINOW, 1995, p.232), retoma a sua obra voltando-se para essa relação de construção de subjetividades, quando afirma “Finalmente, tentei estudar – meu trabalho atual – o modo pelo qual um ser humano torna-se um sujeito”:

O problema das relações entre o sujeito e os jogos de verdade havia sido até então examinado por mim a partir seja de práticas coercitivas como no caso da psiquiatria e do sistema penitenciário, seja nas formas de jogos teóricos ou científicos como a análise das riquezas, da linguagem e do ser vivo. (FOUCAULT, 2012, p.259)

Nesse sentido, o formato do *Dossiê* aqui apontado nos é interessante, como patrimônio imaterial, tal como concebido pela Proclamação da Unesco, mesmo estando, segundo Sandroni (2000, p.375), “necessariamente radicado em comunidades ou etnias geograficamente bem delimitadas (ao estilo das etnografias clássicas), e supostamente ameaçado pelas crescentes mercantilização e globalização contemporâneas”, nos possibilita pensar modos de existência, ou seja, pensar o sujeito no espaço da experiência,

ainda que o contexto seja convergente a uma norma constituinte das possibilidades subjetivas, ainda que seja a vida conduzida de modo a salvaguardar sua prática através de uma institucionalização e pedagogização pelas quais ora transitam. Afinal, é no interior da vida regulada que surge a força de uma vida outra.

Portanto, como um disparador para provocar o pensamento sobre essas outras possibilidades, podemos partir da dança como um eixo tensionador no qual discursos e práticas vêm deslocando tanto o lugar dessa “cultura tradicional”, ou seja, a cultura popular, quanto a noção de corpo. Assim, ocupamo-nos com a maneira como o campo de conhecimento e prática da dança se constituem, e o modo como aparecem discursivamente nos trabalhos sobre samba de roda, à medida que nos possibilite trazer à tona a implicação corpo e vida como modos de vida.

Voltando ao *Dossiê do samba de roda*, no subcapítulo destinado à dança, o samba é definido como “um diálogo complexo no qual várias partes do corpo falam ao mesmo tempo, e em linguagens aparentemente diferentes” (IPHAN, 2004, p.56), levando em consideração que:

A expressão, aliás, difundida em todo o Brasil, segundo a qual o sambador tem que saber dizer no pé, sintetiza não apenas uma das regras mestras do samba como dança – regra que não é exclusiva do samba de roda – [...]. Com isso não se quer dizer que os pés são os únicos a *falar*, ou que o significado da dança se confina aos pés. Mas sim, que os pés são o centro gerador de movimentos, centro que ressoa e repercute no resto do corpo (IPHAN, 2004, p.56)

Embora seja curto o trecho do documento destinado à dança, o enunciado acima trás implícito a normatização da prática. Isso porque, afim de apresentar ao leitor o caráter desta prática e uma referência de mundo que nos conforte, encerra o significado e o sentido do samba da roda de maneira que o universaliza e essencializa.

Porém, quais então seriam outras perspectivas possíveis que poderíamos encontrar quando pensamos práticas em dança?

Podemos pensar o domínio específico da dança como espaço de exercício de técnicas e modulações de subjetividades possíveis, que possibilite ao corpo que dança sair dos limites da “técnica de Martha Graham, ou dança sagrada, ou forró, ou butô, ou dança contemporânea” para levarmos ao domínio em que o “homem dançante se constitui nas diversas formas de pensar e movimentar-se” (SILVA, 2012, p.32).

Em *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento* (ALVARENGA, 2009), a pesquisadora remete-se a Klauss Vianna como um importante bailarino e professor brasileiro de dança, que consolidou novas técnicas na área, produzindo novos enunciados em seu campo de conhecimento, do balé clássico. Em seu trabalho, e dado o contexto histórico em que novas práticas emergiam como problemáticas disruptivas no interior da *dança*, o bailarino buscou outras influências para seu fazer artístico, como a capoeira. Não só outras técnicas e seus princípios mecânicos, como também outras formas de conceber o que seria o princípio envolvido naquele que se desloca no espaço, para repensar o balé que conhecia. Segundo a autora, para Klauss, tratava-se de uma ampliação da dança entendida como linguagem.

A procura de “bases sólidas” para a dança, com uma linguagem técnica que imbuísse de seriedade o trabalho de pesquisa, movimentou-se no sentido de ampliar-se como uma necessidade discursiva. Sendo assim, tornou-se problematização tanto em estudos técnicos do movimento quanto nas escolas profissionalizantes de dança:

Com as transformações ocorridas nas práticas das danças, cria-se a necessidade de elaborar escritas específicas para atender a necessidade de preservação da história e memória da dança. Países como França, Alemanha e Estados Unidos da América foram pioneiros nestas escritas, desenvolvendo práticas e criando novos mecanismos de registro. Com o avanço da habilidade da escrita, mestres e professores começaram a registrar, através da escrita – ou outras grafias, como é o caso dos sistemas de notação Laban e Bartenieff –, suas inovações, seus métodos e suas estratégias, no sentido de manter essas informações vivas, mesmo depois da morte de seus autores (coreógrafos) e executores (dançarinos). (SILVA, 2012, p.46-7)

Porém, a ideia de dança como linguagem não é própria somente no âmbito no qual esta era pensada e produzida por quem estava dentro das instituições regulamentadoras e produtoras dessa arte. Referência essa que serve como maneira plausível de remeter-se à dança, dando essa roupagem de caráter científico ao que seria esse estado de dançar.

O percurso brasileiro que envolve os caminhos da dança é marcado pelas vertentes que a estabeleceram como linguagem a ser investigada. Sobressaíram-se os discursos e práticas que a constituíram como um sistema organizado sob certas premissas reguladoras, no interior de instituições bem definidas, pela voz de um especialista do assunto e a partir de certas técnicas precisas e explicadas sob os pressupostos desse pensamento investigativo.

É curiosa inclusive a constatação de que certas manifestações populares, mesmo não tendo um conjunto estrutural que definisse e explicasse sua prática de acordo com métodos científicos, também pertenceriam a mesma área de conhecimento da dança, ainda que de maneira interseccional com as ciências sociais. Mas o que seria essa intersecção entre as manifestações populares e a área da dança? A resposta depende não de definir *o que são* essas manifestações populares, e sim *o que delas* foi construído de acordo com esse campo de saber, e de que modo isso foi feito.

Nisso cabe retornarmos ao I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, que aconteceu em setembro de 1960, em Curitiba, e foi responsável por aproximar pessoas dedicadas a essa área, que ainda começava a se nomear como arte no Brasil:

Curitiba foi o berço de importantes iniciativas na área da dança, replicadas depois pelo país em fenótipos variados. Um dos mais expressivos exemplos disso ocorreu de 5 a 10 de setembro de 1960, quando foi realizado o I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, patrocinado pelo Conselho Nacional de Cultura, pela Universidade do Paraná e pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná. (VELLOZO, 2005, p.10)

Foi o lugar no qual práticas e pesquisas desses sujeitos que dançavam cruzaram-se, solidarizaram-se com suas intersecções ou ignoraram-se mutuamente. Nesse encontro, sob a proteção da instituição e o aparato dos encontros formais, discursos que buscavam formular-se teoricamente – seja aproximando-se da ciência, seja aproximando-se de um discurso espiritual – e lutavam por espaços institucionais para legitimação, organização e

transmissão, puderam encontrar-se. São desses discursos, cujas práticas eram por eles definidos, que o domínio da dança começou a ser circunscrito no Brasil como área de pesquisa e investimento público:

De Graham à Dança dos Tamancos holandesa, o ambiente propiciava condições de propagação de diferentes tipos de informação, ampliando também as possibilidades de estabelecer relações entre elas e o estímulo à reflexão e ações conjuntas na área da dança, com alcance nacional. A dinâmica de replicação aqui, apesar do Encontro ter durado apenas cinco dias, possibilitou a continuidade no tempo das relações aí iniciadas, sugerindo a ideia de contaminação. As relações, sob a perspectiva do processo evolutivo, desencadearam interações que transformaram o ambiente, na sua continuidade. (VELLOZO, 2005, p.12)

Do encontro em 1960 resultou o encaminhamento de demandas às autoridades competentes, das quais destaco a criação de um balé nacional; leis de amparo a dançarinos; subvenções a escolas e grupos de dança; maior divulgação da dança moderna, seus objetivos, valores cultural, artístico e educacional e sua técnica; amparo a profissionais da dança por meio de uma instituição específica; terminologia; intercâmbio entre professores e alunos, brasileiros e estrangeiros; desenvolvimento da dança folclórica nacional; apresentação de grupos profissionais do Nordeste; formação pedagógica do futuro professor de dança (VELLOZO, 2003).

Das demandas daquele encontro, podemos ressaltar algumas escolhas: a dança estaria ainda muito associada a produções estrangeiras por mais que estivesse levemente anunciado certo interesse no desenvolvimento do que se entende por folclore. No embate de forças, os discursos voltados para uma produção e pesquisa da dança moderna; intercâmbio entre conhecimentos e sujeitos de outros países; e um corpo de baile baseado no balé irromperam dentro desse contexto com muito mais espaço de legitimidade, no domínio da dança, do que ali fora entendido como *danças folclóricas*.

Tal acontecimento, historicamente pontual e talvez superficialmente sem importância, acabou sendo lugar por excelência que possibilitou exercícios agonísticos na produção de saberes. Nesse sentido, os saberes não são frutos de uma observação da realidade, mas produzem a realidade mesma do qual acabam por constituir. Podemos retomar o ambiente do encontro, descrito acima com ares harmônicos, como um espaço

social em que determinadas verdades se formam, “onde um certo número de regras de jogo são definidas – regras de jogo a partir das quais vemos nascer certas formas de subjetividade, certos domínios de objeto, certos tipos de saber” (FOUCAULT, 1996, p.11).

Dreyfus e Rabinow (1995, p.10) lembram que o trabalho de Foucault observa “a maneira regulada pela qual o discurso organiza não somente a si mesmo, mas também as práticas sociais e as instituições”, e como o autor passa “a negligenciar a ideia de que as práticas discursivas são influenciadas pelas práticas sociais nas quais estão, junto com o investigador, inseridas”.

Tanto o conhecimento quanto a ação, nesse sentido:

[...] encontram suas condições de desenvolvimento nos sistemas de ordenamentos (dispositivos e epistemes) que são totalmente históricos – e como tais, contingentes e possivelmente superáveis. Tais sistemas organizam o espaço do saber e do poder (isto é, respondem às perguntas “O que podemos saber?” e “O que devemos fazer?”) para um momento dado. Esses sistemas se apresentariam como condições históricas da realidade. (NASCIMENTO, 2003, s.p.)

Nesse sentido, podemos entender que os discursos da dança também são produção de verdades, ou seja, aparecem-nos como uma superfície cristalina, compostos por verdades imutáveis ou subjacentes, no qual apenas coubesse aos grupos que representavam os movimentos de dança constatar-las, nomeá-las e lhes dar o devido valor e seus devidos lugares.

Os grupos de dança que então conseguiram espaço de voz em Curitiba trouxeram à tona aspectos próprios às suas necessidades, à vontade de verdade condizente e em relação com as práticas e técnicas no interior das possibilidades de então. Técnicas diferentes coexistiam e lutavam por espaço no campo de domínio do conhecimento. As demandas que dali emergiram são frutos do processo agonístico que possibilitou o efeito de verdade dos discursos de então.

Trinta anos antes do encontro acima citado, havia um certo cenário institucional de dança que insinuava os primeiros passos em direção às demandas levantadas em Curitiba. A partir de interesses político-culturais do governo getulista, foi fundada a primeira escola e corpo de baile no Theatro Municipal do Rio, com a bailarina russa (da

companhia de Ana Pavlova) Maria Olenewa. Ela foi responsável por formar, numa linhagem russa, os primeiros bailarinos clássicos nascidos no Brasil, como Madeleine Rosay, Carlos Leite, Eros Volúcia e Eduardo Sucena.

Passados então os anos, Madeleine Rosay torna-se diretora da companhia, por confiança de Olenewa. Carlos Leite volta à Belo Horizonte com sua linhagem de balé, futuramente formando Klauss Viana, cuja pesquisa já fora aqui citada. Eduardo Sucena atuaria no interior de São Paulo e foi o primeiro entre os profissionais da área a preocupar-se em reconstituir a história da dança no Brasil por meio de pesquisa investigativa e trabalho acadêmico, servindo de referência para a área. Todos ligados por um fio comum, ou, poderíamos dizer, todos compõem o mesmo cenário narrativo que compõe e define o que seria o conhecimento da área no Brasil. E são eles as peças-chave do que ainda viria a ser o já citado I Encontro de Escolas de Dança do Brasil.

Não estamos aqui medindo o quanto as danças populares foram ou não reconhecidas ou dotadas de valor nesse contexto. Ainda que no jogo estratégico dos domínios de conhecimento da dança essas manifestações escapassem por entre as frestas da terminologia técnica e precisão ou proximidade com os valores da dança moderna, notamos que em outras produções já vinham sendo constantemente interpretadas. Inclusive, a noção de necessária preservação dessas manifestações – reconhecidas como dança embora não pesquisadas pelas maiores instituições do meio da dança até o início da década de 1960 – aparecem já nos trabalhos de Mário de Andrade.

Embora não se retire dessas manifestações o estatuto de dança, o interesse inicial nessas práticas dispersas, heterogêneas, descontínuas e não delimitadas segundo uma terminologia específica não seria necessariamente a relação entre corpo e movimento, como no caso da dança. Estaria, desde a ascensão do governo getulista, numa intrincada abordagem, relacionando nacionalismo e manifestações populares. Como lembra o próprio Mário de Andrade (PÁDUA, 2010, p.311), “a gente carece buscar nas fontes populares as essências evaporadas”.

Os anos de 1930 e seu nacionalismo constituíram o espaço e o tempo propícios para o surgimento do que seria outra possibilidade de dança, nem as populares, que caberia ao pesquisador ir a campo para colher, nem as que configuraram o encontro.

O que não citamos ainda é que entre o nome Eros Volúcia – assim como os outros bailarinos clássicos que compuseram o campo de conhecimento em Curitiba, também formados por Olenewa– e o reconhecimento, como demanda, de um maior desenvolvimento da dança folclórica nacional haveria um elo que possibilitaria construir esse espaço. Eros Volúcia, no Rio de Janeiro dos anos de 1930, fora a única que circularia nos discursos da sociedade carioca por meio de sua composição coreográfica.

Implicando conhecimento técnico e afecção, sua coreografia resultou no cruzamento entre observação de práticas e movimentos pertencentes ao campo da religiosidade afro-brasileira, com a qual tinha contato por uma coincidência geográfica. De acordo com o documentário *Eros Volúcia: a dança mestiça*, a bailarina, em entrevista ao programa Clodovil abre o Jogo, em 1982, declara que quando pequena pulava o muro de casa para participar das festas do terreiro de umbanda que havia ao lado: “eu não sabia o que era macumba, eu não sabia o que era pai de santo... eu queria era dançar sob aquele ritmo que me fascinava, que me hipnotizava”. Volúcia compôs verdadeiros shows, em teatros de revista – situação ainda não comum ao balé clássico – a partir de gestos recolhidos no terreiro de umbanda, deslocados e absorvidos dentro do repertório de balé clássico.

Passando-se anos, a bailarina mais conhecida formada por Volúcia participou do I Encontro de Escolas acima citado: a bailarina Mercedes Baptista foi a primeira negra a dançar balé clássico e a ser aprovada na escola de dança do Theatro Municipal carioca, que até então não recebia esses corpos justamente pela implicação direta entre gestualidade e adequação a linguagem clássica. Muito implicada nos processos de subjetividade do corpo negro, Baptista foi quem levou adiante práticas e discursos que articulariam ao domínio da dança a discussão política sobre identidade. Seria ela quem, no encontro, fora associada e levava em pauta discursos sobre as danças folclóricas.

A noção de identidade por ela abordada não coincide nem com as formas nem com o conteúdo daquela identidade também relacionada às danças populares, nas quais sobressaíram-se as pesquisas de nossos pesquisadores folcloristas, preocupados em entender a origem de nossa cultura nacional. Ainda que partindo das mesmas premissas de categorias universais, sua questão identitária era da ordem de trazer ao campo dos valores culturais artísticos a luta por direitos políticos de grupos sociais excluídos. Seria

formalmente o primeiro grupo que nesses embates discursivos convocaria para o campo da dança a função política de sua manifestação.

Em 1960, chegavam ao Brasil a francesa René Gumié e o alemão Rolf Gelewski, ambos bailarinos de dança moderna. Chegada importante, dado que, segundo as demandas daquele encontro, dança moderna era o processo investigativo que faltava ser desenvolvido no Brasil. Ele vem convidado para dirigir a recém-fundada escola de dança da Universidade Federal da Bahia; organizar a grade e ministrar classes de novas pesquisas em dança. Embora o reitor Edgard Santos afirmasse ser sensibilizado por uma espécie de “talento inato” do povo baiano para as artes, não conseguiu encontrar no Brasil nenhum bailarino habilitado. Ainda que a proposta do primeiro ensino superior em dança no país fosse romper com a tradição buscando novos processos criativos, para ministrar as aulas seria necessário os pressupostos técnicos que somente um corpo bailarino formado poderia oferecer.

Ainda naquele I Encontro, Klauss Vianna foi convidado por Gelewski para ministrar aulas de balé na UFBA, já que ambos compartilhavam interesses comuns: “a busca de um gestual, uma dança brasileira” (VIANNA, 1990, p.28). Em Salvador, Vianna aproximou-se do candomblé e da capoeira por intermédio do capoeirista Mestre Gato. Um caminho institucional perpassado por experiências que escapam à instituição.

Para ele, havia na capoeira toda a lógica organizacional da dança clássica. Ele conseguia encontrar nesse conjunto de técnicas e trabalho sobre si, necessários à prática da capoeira, um princípio de identidade – e não de diferença – daquilo sob o qual ele era um especialista, “porque o corpo humano tem uma coerência muito grande de movimentos em qualquer cultura: o aquecimento na capoeira também começa pelos pés, sobe pelas pernas, tronco, braços, até chegar aos olhos” (VIANNA, 1990, p.29).

Vianna sugeriu a Gelewski uma maneira de inserir aulas do Mestre Gato na universidade, o que não foi possível devido ao ensino incompleto do pedreiro. Fato curioso, dado o próprio funcionamento da universidade àquela época: ainda que em níveis diferentes, a formação ainda era relativa, já que não havia ninguém formado em dança no Brasil, inclusive Klauss e Gelewski.

Aquele já distante encontro de 1960 foi responsável não só por aproximar produtores de discursos sobre dança no Brasil, como também por criar demandas da dança

no país e produzir especialistas na área. Até hoje os nomes e pesquisas dali marcam os espaços que legitimam os estudos contemporâneos. RennéGumié tem o nome de uma sala na Funarte em sua homenagem, Klauss Viana é o nome de um dos mais importantes prêmios nacionais em dança. Inclusive as pesquisas em dança moderna e, posteriormente, em dança contemporânea, são pressupostos tão importantes no domínio da dança que o campo de palavras que compõem seus enunciados são indispensáveis na escrita de um projeto para concorrer a um edital da área. Até mesmo porque os atuais editais em dança apresentam como uma das finalidades:

[...] apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística da dança independente; garantir melhor o acesso da população à dança contemporânea. (19º. EDITAL DE FOMENTO À DANÇA, 2015, s.p.)

Apontamos três eixos com os quais podemos entender os caminhos pelos quais se desenvolveram o que conhecemos como danças populares, desembocando e permitindo compreender os diferentes discursos que compõem os trabalhos sobre o samba de roda no Brasil. Porém, antes, lembramos que o campo de conhecimento da dança estabeleceu uma linha de inteligibilidade histórica que quase nada precisava das ou fazia referência às danças populares, e, em contrapartida, muito valorizou e instituiu com o nome de dança as variedades clássicas e investigações posteriores, advindas das pesquisas em danças modernas.

Essa análise em termos gerais sobre o caminho das danças populares, em meio a esse trajeto o também surgimento de danças com referências africanas, assim como o reconhecimento de algumas dessas danças como campo de pesquisa são importantes para a compreensão do contexto ao qual se insere a pesquisa sobre o samba de roda, no qual nos aproximamos no próximo Capítulo.

3. Chegando de lá pequenininho: o miudinho das relações e afetos

Já eram quase dez horas da noite quando eu lia, sentada ao lado de Dona Nilcinha, o capítulo sobre sua pessoa, no livro de divulgação Cartilha do Samba Chula, de concepção e pesquisa da professora da Universidade do Estado da Bahia Katharina Döring. Narrava à sambadeira sua própria entrevista, da maneira mais performática que consegui: pausas nas partes que mais falavam do percurso de sua vida –nas linhas relatando obstáculos econômicos e realizações pessoais – e sustentava olhares em busca de cumplicidade. A cada parágrafo narrado, espiava o retorno das expressões de rostos de Nilcinha, de aprovação ou recusa.³ Em alguns momentos, a sambadeira concordava sobre sua vida que estava ali sendo lida; soltava uns “ahh isso é verdade”, com uma risada de canto. Dona Nilce ria não sei se por vaidade ou pela distância entre a síntese escrita por alguém e o que ela via de si própria. O personagem do livro e a pessoa ao vivo guardavam semelhanças, embora, a mim, ambos se aparentassem distantes. Ela ainda não tinha ouvido ou lido a própria entrevista, mas o livro permanece guardado no armário, junto com fotos, tanto de apresentações, viagens e família, quanto de documentos, receitas médicas, santinhos e afins.

Dona Nilce, nasceu e criou-se em Santo Amaro da Purificação, aquela cidade que por vezes aparece em versos de Caetano Veloso e Maria Bethânia.⁴ Das fragmentadas conversas ao longo desse tempo às perguntas objetivas que fiz, provavelmente, Nilce já as devia ter respondido a outros “acadêmicos” antes. Disse que sempre esteve por ali onde a festa se dava, ou como afirmou em declaração disponível no site do grupo Raízes de Santo Amaro –que existia até 2016 – “desde pequena vinha circulando nos terreiros de candomblé e nos sambas” (SAMBA DE NICINHA, s.d., s.p.), assim como muitas outras mulheres e homens do recôncavo que se encontram para cair no samba, sem uma data de começo que me possa ser dita. Da escola, adolescência, infância comentou uma coisa ou outra ao contrastar seu tempo com os dos netos e

³ Visita realizada na terceira semana de julho de 2017. Foram três dias dos quais dois deles dormi em sua casa. As visitas realizadas à casa de Dona Nilce foram combinadas anteriormente por telefone. Foram realizadas entre 2016 e 2017.

⁴ Naturais de Santo Amaro, os filhos de Dona Canô voltam-se à sua cidade natal, e à região do Recôncavo Bahiano, em versos de canções como *Purificar o Subaé* (1981), *Reconvexo* (1989), *Céu de Santo Amaro* (2004), *Adeus meu Santo Amaro* (2012).

bisnetos. Quanto à prática do samba de roda, dizia para eu perguntar à Zélia, ela saberia explicar direitinho. Zélia é uma santoamarense “folclorista”, como ela mesma se classifica. Aproximou-se da prática de Popó, hoje reconhecido como mestre de maculelê dos anos de 1960.

Fora a primeira vez que me recebera em sua casa, quando apareci com minha câmera na bolsa e ansiosa, primeira vez também que teria esse tempo só meu e dela. Cheguei no período da manhã, em hora de preparo de almoço, não de entrevista. O começo da tarde também não seria um momento adequado, quando me convidou para um cochilo. Acordei com o cheiro de café e fui, de cara amassada, falar boa tarde para quem tinha também acordado. A neta tinha vindo buscar pacotes de fralda para o bisneto de Nilce e, assim que me viu, tímida, ficou um pouco mais e saiu. De resto, passei a tarde como uma conhecida, respondendo sobre os de São Paulo, os de Real, os de casa, sobre a vida em Salvador, se deus do céu eu tinha já conseguido trabalho, já que morar em Salvador é caro. Depois falamos sobre a Casa do Samba,⁵ o tempo quente, o lançamento da Cartilha do Samba Chula, sobre Pai Pote – quando então este chegou anunciando festivamente sua presença. Pai Pote é um pai-de-santo – denominação para os responsáveis pelas obrigações religiosas em terreiros de candomblé –, influente de Santo Amaro, conhecido na região e em Salvador. Ambos são amigos próximos, tendo viajado juntos em 2017 à França, para a lavagem da escadaria da Église de la Madeleine (FESTA EM PARIS..., 2016, s.p) –, assim como em anos anteriores. Na época dessa conversa, Nilce morava em casa de Pote, enquanto a sua reformava.

No dia seguinte, foi ele que me falou de Bethânia, de quando ela veio ao terreiro, do apoio que esta lhe deu. Essa lembrança de Bethânia me remeteu ao texto do site do grupo no qual Dona Nilce é matriarca. O texto, fluido, direcionado para aqueles que buscam na internet acesso ao ideário do que é samba de roda – o que não é o caso dos mestres antigos que o realizam –, apresenta as relações sociais na cidade não apenas como enfeite do texto, ou seja, como ornamento visando enriquecer os olhos de quem lê, considerando essas figuras ilustres como padrinhos do exotismo expresso pelo samba de roda, e sim como vínculos de relações de amizade, familiares e por vezes dependência

⁵ A Casa do Samba é um casarão tombado, conhecido como Solar de Subaé, que atua como sede da Associação de Sambadores e Sambadeiras da região, lugar no qual se realizam projetos e atividades locais.

sócio-política que possibilita a circulação destas práticas e auxilia no seu sistema de valoração.

O babalorixá – sinônimo de pai-de-santo –, que junto com outros meninos da casa nos fizeram uma macarronada, contou-me sobre sua vontade de construir no fundo do terreiro um espaço para receber visitantes, povo estudante, viajante, tipo eu. Seria importante para estreitar esses laços. Mais tarde, Nilce começou a se preocupar com a hora que eu iria embora, porque as ruas estavam por demais perigosas para ficar andando por aí; chamou um mototáxi, no caso seu neto, para me levar. Saí com a sensação de que tinha metas para cumprir e que, por conversar demais sobre a vida, não as estava cumprindo.

Daí retornei ainda outras vezes. Assisti apresentações do grupo, fui à casa dos filhos, acompanhei Nilce na rua. Não tinha meta: era o convívio a única possibilidade de, aos poucos, entender qual processo de pesquisa seria possível estabelecer. Quando a acompanhei na escola dos bisnetos, em uma comemoração do dia da avó, Nilce não estava muito disposta a fazer alongamento, como as outras senhoras. A coordenadora, ao vê-la, disparou “Dona Nilce, toda feita no samba, não alongou?!”, ao que a sambadeira respondeu com um sorriso de lado e se esquivou em silêncio. Segui atrás, segurando meu pratinho de bolo.

Até fevereiro de 2017 assim estivemos: dividindo atenções e visitas entre as atividades cotidianas e pessoas próximas. Essa é a primeira parte do relato.

Dona Nilce responde sorridente quando perguntada se muitos pesquisadores a procuram: “Ah, vem, vem.... muito muito muito.. vem muito... Você vê que todas essas cartilhas do samba que faz tem Nilce no meio [risos] tem que ter eu no meio, entendeu?” (APÊNDICE).

Inicialmente, é preciso dizer que essa senhora de 68 anos é sambadeira de uma frente que hoje poderíamos chamar de “velha guarda” do samba de roda do Recôncavo Baiano. O samba de roda é uma prática – ou manifestação – composta por dança e música, pertencente à região econômica baiana conhecida como Recôncavo. Região detentora

tanto de parte da história de riqueza do país, pela produção em grande escala de cana-de-açúcar e fumo, quanto de grande parte da pobreza de um dos maiores estados do Brasil. Pensando a questão da distribuição do poder econômico local hoje, seria o Recôncavo área de grande concentração desigual de riquezas. Condição essa derivada dos séculos anteriores, gerou uma situação tal de domínio, exercido por parte de grupos sociopolíticos, que acaba por marcar as trocas e códigos. Códigos estes que possibilitam as relações entre as pessoas e as instituições, quando estas se fazem presentes. É nesse solo de massapê predominante, nessa vida não lembrada daqueles que não eram a fortuna do açúcar, que o passo miudinho desse samba se espalhou por toda a região. Do século XIX datam, de acordo com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) (2004), os primeiros registros escritos sobre essa prática cultural, reconhecida por sua dança, música e, principalmente, por ser ponto fora da ordem social vigente.

O samba de roda seria uma dança, um tipo de música – corpo musical, espécie de saber, até então, sem a expertise de um especialista –, uma técnica, uma coreografia, um jogo, um jeito de se divertir e brincar, um processo de vida que possibilita relações com outras pessoas. Nesta pesquisa, podemos observá-lo por duas perspectivas – ou campos – nas quais se articulam esse acontecimento musical e dançante: a vontade que lhe consolidou como saber, e a experiência na qual somos postos quando diante da dança como ato. Vale ressaltar que em ambas perspectivas nos saltam três aspectos nos processos que formam essa prática como dança: a *realização*, a *produção* e a *circulação*.

A primeira perspectiva focaliza sua prática – e também sua pesquisa –, como legado da tradição, isto é, constituir-se e firmar-se historicamente como herança circulante dentro do sistema de valoração das culturas populares, comumente estudadas a partir desses pressupostos:

A cultura da diáspora africana surgiu como cultura do Mundo Novo no Recôncavo, gerando um modo de vida afro-barroco, emulando religiosidade, estética, musicalidade e corporeidade negra específica que mistura elementos de diversas nações africanas, elementos coloniais de Portugal e insulências do Sertão. (DÖRING, 2016, p. 103)

Por esse lado, temos a abordagem do samba de roda como resultante de uma cultura em diáspora que misturou-se com elementos de diversas nações. Diante desse pressuposto

de pesquisa, as práticas tais como a do samba de roda funcionam como espécies de museus vivos, “um sítio arqueológico da cultura brasileira que *precisa* ser descoberto” (LIMA, 2005, p. 2, grifos nossos), constituindo o que podemos entender como *tradição*. Esse sítio vivo em plena ascensão de descoberta proporciona vasta produção discursiva – acadêmica e de divulgação – em áreas correlatas à noção de resistência e produção de saberes pós-coloniais. Não obstante o grande interesse que o mapeamento de tal produção – seus enunciados, efeitos e ferramentas de circulação – possa suscitar, bem como o debruçar-se sobre tais processos subjetivos decorrentes dos saberes oriundos de tal ascensão, não nos deteremos nesses aspectos. Pontuamos específicos impactos institucionais nas formas de vida daqueles que participam de tais práticas, considerando, para tanto, a irradiação da noção *tradição* como campo de conhecimento.

É importante pensarmos nas dimensões da prática do samba de roda em suas realizações como um divertimento local, por vezes espontâneo e por vezes produzido, que se associa ou não aos meandros do mercado de entretenimento atual. Indiferente a isso – se associado ou não a interesses de mercado –, interessa-nos apenas a sua realização para aqueles que nele estão envolvidos, neste caso, aqueles que dançam. Importa debruçar-nos sobre o acontecimento, o ato de realizar essa prática e o exercício da corporeidade que dela decorre: o próprio processo do movimento como algo não apenas cotidiano. O dançar, observado por esse aspecto de sua realização prática, dispara uma força motriz na qual corporeidade e movimento se entrelaçam, efetuando uma força que escapa a apreensões que busquem a verdade daquele contexto.

Neste sentido, quanto à segunda perspectiva, a saber, a dança como ato, ressaltamos que aqui entendemos tal condição como *experiência do dançar*. Com isso buscamos nos deslocar de duas tendências analíticas: a dança como expressão de algo ou a dança como meio para atingir um fim específico. Ao nos afastarmos da ideia de expressão – no sentido de transmitir uma mensagem, expressar algo –, assim como de dança como elaboração, *a priori*, dotada de finalidade ou utilidade, permitimo-nos desassociá-la de um sentido atribuído a um corpo nominável, explicável, cotidiano e biologicamente definido. Assim, essa zona de movimentos possíveis que constituem a dança possibilita pensar o despontar do “fantasma do corpo, informe, do monstro, do corpo louco, selvagem e violento; o fantasma do visceral” (GIL, 2002, p. 71).

Em torno dessas duas perspectivas aqui apontadas, vemos diferentes forças circulando e constituindo afetos e relações, tanto econômicas quanto temporais, de conhecimento, de amizade, de mestre e discípulo. Relações essas modulares, vivas e instáveis, que processam subjetividades singulares ao mesmo tempo que estabelecem outro jogo de regras e normas. Se por um lado temos saberes que produzem as manifestações dessas danças em um discurso racionalizante, por outro, há uma realização estética contínua nesse corpo que sai de seu estado comum, transfigurando o cotidiano na experiência em dança, criando potências de desprendimento para o corpo dançante.

Ainda que seja inegável que discursos sobre práticas de danças populares proclamem estruturas que definam verdades, a corporeidade em processo no ato de dançar é a própria possibilidade de viver pelves, pés, e todas as partes de um corpo biológico, em plena produção de energia quando em ato, desdobrando-se em um corpo caótico. Como não entendemos o corpo como espécie de ferramenta pela qual expressamos a verdade física de um sujeito, podemos pensá-lo em termos de *corporeidades*. Assim, corporeidade é o estado do corpo no momento em ato, no acontecimento do movimento.

Especificamente, as sambadeiras dessa velha guarda são hoje senhoras que experienciaram, ao longo de suas vidas, os passos de dança na roda em que se dá o samba. As rodas são momentos singulares nos quais cada participante entra apresentando seu jogo pessoal de improvisação, sob o legado dos passos já conhecidos da (mencionada, porém não definida) *tradição*. Sobre esse momento, diversos autores buscaram criar, minuciosamente, narrativas, tais como:

Todos gingavam da mesma maneira, os joelhos curvados e frouxos, o corpo dobrado, a cabeça espichada para a frente, observando atentamente o dançarino. A cabeça deste caía pra trás, sobre o pescoço que oscilava como se estivesse quebrado; os braços, agarrados ao corpo, dobravam-se nos cotovelos e as mãos pendiam, vibrantes, dos pulsos. (DÖRING, 2016, p. 81)

Descrições dos passos, dos gestos, das partes do corpo e do todo da festa, ao longo do tempo, demonstram um contínuo propósito em desvendar não só a realidade dessa prática, como captar a intensidade do momento:

Em suma, embora no samba os pés comandem os movimentos do resto do corpo, como um centro gerador de movimento, o corpo da sambadeira – da ponta dos pés até cabeça – se move como um todo. Esta articulação total do corpo pode ser considerada uma consequência natural da participação íntegra e apaixonada dos sambadores em suas performances. Como bem explicou a sambadeira Alva Célia Medeiros, de São Francisco do Conde: “O samba de roda, pra mim, é algo espontâneo, é algo que mexe com o coração, mexe com o corpo, mexe com a mente, mexe com toda a estrutura nossa”. Isso explicaria, talvez, por que alguns entrevistados consideram a prática do samba como algo que alegra, rejuvenesce e cura. (IPHAN, 2004, p. 56)

Estas descrições apenas podem almejar descrever o itinerário dos movimentos das sambadeiras, em sua progressão e justaposição de gestos e afetos, porém, não dão conta de abarcar como relato a noção de corporeidade aqui abordada anteriormente; isto porque a visceralidade do ato começa e termina na intensidade do movimento.

Quanto ao relato que inicia este capítulo – sobre uma convivência não gravada em entrevista – vamos nos deter, entre vários elementos, no texto e na apresentação disponíveis no site do grupo e nas relações de amizades configuradas por este. Por meio da feição dessas relações, negocia-se uma articulação, como um comum mecanismo, entre os vínculos de amizade e o sistema de circulação de uma prática:

[...] reservar as amizades de muitos tempos com pessoas ilustres da cultura de Santo Amaro, como a família Veloso, Dona Canô, seus filhos e netos artistas, sem falar da sua longa amizade com o etnomusicólogo Tiago Oliveira Pinto, radicado na Alemanha que pesquisou durante muitos anos com o falecido esposo de Nilce, o famoso Mestre Vavá da Capoeira e do Maculêlê. **Devido a essas amizades**, Nilce teve a oportunidade de levar a cultura popular de matriz africana do Recôncavo para diversos lugares do Brasil e do exterior, tendo realizado apresentações na Europa e nos Estados Unidos ao longo de mais de três décadas. (SAMBA DE NICINHA, s.d., s.p., grifos nosso)

Há certa interdependência entre um grupo praticante – no caso do samba de roda – e o auxílio de uma comunidade divulgadora, ou correlacionada a ela, por um vínculo de

amizade ou processos de saberes pertinentes à prática. Esses vínculos de amizade produzem efeitos de poder e propiciam novas relações éticas entre os sujeitos. Essa negociação intensa, instável e necessária funciona como disparador essencial na correlação de forças que organizam e criam novas possibilidades de enfrentamentos discursivos nas visões sobre cultura brasileira.

Situação que nos remete também a um trecho escrito no *Dossiê Iphan: Samba de Roda do Recôncavo* (2004), obra de interesse público realizada por meio de uma enorme articulação de diversos campos de saber e diferentes autoridades e especialistas da área acadêmica e governamental. Para tal feito de uma obra dessa dimensão, a aproximação da equipe do Iphan – e aqueles sambadores que iriam, ou não, fazer parte dessa produção – determinou todos os rumos possíveis na documentação escrita e gravada, servindo de facilitação, como assim aparece textualmente:

Segundo o dossiê, o trabalho da equipe foi facilitado pelas pesquisas já existentes de Katharina Döring, Josias Pires e Francisca Marques que disponibilizaram suas produções, os contatos e facilitaram a aproximação da equipe com os sambadores já conhecidos. (SILVA, 2014, p.44)

É considerável essa dimensão de pertencimento e envolvimento com os vários grupos produtores de práticas em âmbitos culturais ou acadêmicos, instaurando um campo de legitimidade política para manifestações culturais, como o samba de roda:

[...] Quando foi em abril de 88 apareceu um alemão lá em Santo Amaro com o irmão do pai de meus filhos, Vivi. Aí fez assim cadê meu marido? Se escondeu... (risos) aí perguntou “Comadre cadê Val? Cadê irmão? Eu disse assim: saiu. Menti né? Aí (ele) disse, ah que tem um rapaz que tá aqui que quer contatar o grupo pra fazer uma viagem pra Alemanha. Aí quando ele saiu eu disse “Vavá” – ele tava no quintal dentro das bananeiras – “Vivi teve aqui com rapaz que disse que queria contatar o grupo”. Aí ele disse tá bom e foi atrás dele. Aí voltou com esse homem, aí compareceu Ana Maria Castro, a filha de Ieda Castro, pra contatar nós. Foi em abril de 1982. (APÊNDICE)

No diálogo de Nilce (APÊNDICE), o modo como articula a presença de três mediações diferentes que em um curto espaço de tempo articularam viagens

internacionais do grupo, é entrecortado pela demanda de receber, ou não, visitas em sua residência. Como já mencionado aqui, sem tais relações dinâmicas, reais e informais, grande parte da pesquisa acadêmica, produtora cultural e governamental não teria se realizado. O que, inclusive, nos remete novamente à continuidade do relato.

Em meio às tantas relações estabelecidas entre as pessoas no interior de grupos, podemos citar que Dona Nilce foi casada com Vavá, mestre capoeirista e de maculelê, filho de Popó. Popó nasceu já na lei do ventre livre, o que lhe permitiu certa disponibilidade de observação. Quando adulto, passou a transmitir aos jovens de sua rua uma prática que, quando ele mesmo em sua juventude, aprendeu observando os mais velhos: o maculelê. Este, por sua vez, é lembrado saudosamente na entrevista concedida por Zélia.⁶

Diferentemente das conversas prolongadas, fragmentadas e indiretas, como aquelas que tive com Nilce nesses últimos dois anos, Zélia, professora e folclorista, recebeu-me em uma tarde, com tempo contado, para gravar uma entrevista. Tinha compromisso.

Sobre a mesa, um álbum de fotos e um livro de sua autoria para que eu pudesse folhear. Não há mais exemplares disponíveis desse seu livro sobre o maculelê, nem possibilidade de novas edições, que só teve uma tiragem com apoio municipal na década de 1970. A única entrevista que temos de Popó foi feita por Zélia para esse referido trabalho. Após esse dia, só tive contato novamente com o livro na biblioteca pública da cidade, espaço no qual travei contato com obras de outra folclorista local, Zilda Paim. Porém, como são livros antigos, não circulam e nem podem ser fotografados. Não há na biblioteca, um casarão colonial na região central, qualquer projeto ou proposta de digitalização, assim como tampouco havia bibliotecários nos dias em que a visitei.

De maneira direta e até um pouco resistente, começou a entrevista, que transcorreu como uma aula. Zélia me ensinou o tradicional esquema histórico do Brasil das três raças, identificou seu lugar na construção dessa história e frisou que a nomenclatura

⁶ Conversa gravada em 29 de maio de 2016 na casa de Zélia em Santo Amaro. A transcrição na íntegra está disponível no Apêndice desta dissertação.

folclore era a mais apropriada para essas manifestações populares de que eu tanto queria saber – remeteu-se ao termo “cultura popular” com deboche, imitando um tom jovem e “descolado”:

A cultura do país é negra, não tem pra onde correr. O meu Brasil, o seu, é negro. [...] Eu dou privilégio aos índios, que são os donos do país, Portugal não descobriu o Brasil [...]. O Brasil já existia, era dos índios, eles tentaram escravizar os índios, não conseguiram, e aí exportaram os negros, [...] mas quem vendeu o negro para o Brasil foi o próprio negro, eu não perdo. Não vem pra cá com o seu racismo pra cima de mim também não, eu não sou racista. O meu avô materno era negro... meu avô paterno italiano – porque o Mutti, de papai – então você vê a mistura [é, brasileira né] entendeu. Entendeu, então descendo de italiano pelo pai de mãe, viu, e como se não bastasse, minha avó materna, mãe de mamãe, alagoana, índia. Eu tenho as três raças no sangue: a europeia, a negra e o índio. [...] ói Nice – a menina que eles criavam – não samba assim como ela né, quer dizer, o maior elogio da minha vida eu já tive. Não tô nem aí se você gosta ou se não gosta, porque já ouvi isso dele [Popó], da mulher dele. E daí eu comecei a ter amor, paixão, a me dedicar, e realmente gostar... não me nego a mostrar... nunca cobrei uma entrevista, um trabalho... que eu quero que vá adiante... que vocês entendam: essa cultura do nosso país, que é o que pode salvar a gente, é o que dá dignidade à gente lá fora, é essa cultura... Que nem eles lá conseguem: vem pra aqui, fica um mês hospedado tentando aprender, e não consegue.. sai daqui arrasado, dando pinote, dando pulinho, e não consegue sambar, com a autenticidade que a gente faz isso... e eu sou privilegiada [...] pra conhecer o folclore como cultura, até hoje tem babaca que não diz folclore é “cultura popular”, mas não é folclore. Pelo amor de deus, que é folclore sim... entendeu? A maioria deles são semianalfabetos, fazem isso porque tá na alma, tá no sangue, sabem dançar, eles já vem com a dança no corpo, vem com eles, não é? Vem com a gente. (APÊNDICE)

Embora não tivesse, até então, acesso à investigação e à pesquisa realizadas por folcloristas anteriores a ela, Zélia também trazia consigo o discurso de reconhecimento e preservação do que constituiria a identidade de sua terra. As origens familiares e a presença de uma cultura afro foram determinantes para uma cultura nacional, bem como a referência a um Brasil nosso. Estes termos desvelam-se como categorias complexas que se sobrepõem, compondo numerosas combinações discursivas que dão utilidade e verdade a todo e qualquer discurso que possa retratar aquilo que nós, brasileiros, somos. Podemos entender, da fala da folclorista, um chamado para uma cultura, sendo esta uma espécie de sintetizador de um caráter comum às realizações de práticas populares brasileiras, um aceno em direção a nossa identidade.

Também contou, com ar saudoso, o cotidiano do grupo de maculelê e capoeira que manteve nos anos 1970. Emocionou-se quando se lembrou de uma apresentação na qual quebrou, por acidente, os quatro dentes da frente de uma companheira de palco.

Enquanto ela falava, eu tentava entender porque Nilce achava importante minha conversa com Zélia: ela não focava seu depoimento no samba de roda, nem em descrever sua relação com Nilce ou ainda em definir como se realiza o samba de roda, do ponto de vista de um folclorista. Porém, retomo o enunciado publicado no site: assim como aquela lembrança de Bethânia em falas casuais, as relações de amizades encaminham condições de acontecimento e circulação das próprias práticas. Desliguei a câmera, comecei a folhear o livro. A entrevista virou conversa e Zélia falou sobre Vavá, filho de Popó.

Não poderíamos esquecer que tanto Zélia, quanto os próprios sambadores, sambadeiras e seus articuladores são peças importantes para definir suas práticas a partir de enunciados homogêneos e circulantes – desde suas próprias narrativas –, inserindo-os, em um movimento conforme própria sistematização, no interior da noção de folclore, ou no interior de um reconhecimento étnico.

Zélia, mulher arretada de fala brava, foi logo me contando que após o casamento mandou o marido embora, passou a viver sozinha. Sua autonomia exercia participando e articulando ações culturais. Assistia às apresentações de maculelê que o grupo dos filhos de Popó faziam em datas de santo pela cidade, e que costumavam terminar com samba de roda, na Rua da Linha – onde morava Popó e família.

Segundo me contou, em meados dos anos 1980, propôs à Dona Nilce, mulher de Vavá, que a sambadeira também poderia organizar as mulheres em torno de um grupo, já que estariam mesmo ali, dançando, de qualquer forma. Assim, os encontros informais, nos quais se realizava o samba de roda, poderiam ser reorganizados segundo critérios mais formais. Acredito que Zélia visava difundir a prática com vistas a seu reconhecimento como manifestação cultural local.

Seria uma nova ordem de organização para as práticas, que até então estavam relacionadas a uma celebração específica ligada aos praticantes da capoeira e do candomblé. Ou seja, não era a prática entendida como material de divulgação, nem tampouco uma prática cotidiana que deveria ser organizada segundo vestuário próprio e participantes fixos. Porém, ao que foi já não temos acesso nem podemos definir. Mas

podemos falar do “a partir de então”: os grupos passaram a se apresentar em espaços públicos, por intermédio de convites de prefeituras, escolas e espaços privados, como os clubes locais que passaram a convidá-los para apresentações. Surgiram oportunidades de se apresentarem como grupo, e assim foi. O casamento de Nilce acabou, mas o grupo permaneceu, e sob seu comando. Isso de acordo com o que me disse Zélia.

Nilce, naquele dia em que li sua entrevista, dobrava suas roupas enquanto me contava sobre suas vestimentas para apresentação: surgiu uma oportunidade, não tinham dinheiro para mandar fazer um modelo de apresentação, pegou emprestado umas roupas de santo – roupas utilizadas em terreiros de candomblé e umbanda – e, a partir daí, sempre se apresentou como baiana. Tal vestimenta refere-se a um figurino tradicional das mulheres baianas, e o legado religioso dessas roupas, hoje, transformou-se em legado turístico, representativo do que são as ganhadeiras – mulheres autônomas vendedoras de rua – e mulheres de santo da Bahia.

O caráter da vestimenta é um outro elemento problematizado, ou seja, tornado questão quando se refere às danças populares e ao samba de roda, também disparadores de disputas em diversos âmbitos. Assim como o balé – dança clássica no qual comumente nos referimos quando pensamos em dança – tem na sapatilha, no collant e no cabelo preso em coque elementos correspondentes de uma determinada corporeidade, a vestimenta investe aqueles que praticam o samba de roda, ao mesmo tempo que delimita o alcance de sua prática, movimento decorrente dessa investidura sobre o corpo. Zélia também comentou a respeito das vestimentas do grupo como espécie de demonstrativo de organização e dedicação, servindo como forma de ressaltar o valor e seriedade do trabalho. Despertou-me atenção o cuidado com a vestimenta, vista como prática legitimadora da dedicação à apresentação:

*Então, marcamos... roupa, figurino, tudo roupa dentro do folclore, as baianas, com saia de colcha de retalhos [a roupa tinha que ser bermuda né, porque ia dançar capoeira, maculelê] aí deu resultado: o povo começou a falar... fomos pra TV Itapuã... nos convidou... fomos para o Lions clube de Santo Amaro, que se reunia... teve que chamar a polícia pra fechar, pra tirar o povo, porque o prédio podia cair, prédio antigo... do jeito que tinha gente querendo entrar pra assistir mas não podia... nós prometemos que íamos pra lá, no meio da praça.
(APÊNDICE)*

A vestimenta como elemento, assim como o modo de dirigir-se a ela, foi uma noção que se modificou substancialmente nos últimos cinquenta anos. Sob uma perspectiva folclórica, recorrente nos anos anteriores à década de 1970, um grupo consolidado, que visasse apresentar-se dentro de uma finalidade específica – seja via instituições públicas e privadas a fim de ressaltar uma prática local, seja focando unicamente em entretenimento – precisaria de roupas próprias para apresentação, como uma espécie de uniforme representativo da prática, referência de fidelidade à origem popular. Dessa maneira, marca-se a diferença daquele corpo cuja finalidade é dançar, de um corpo comum, cuja finalidade é assistir. A prática passa a compor-se de um conjunto singular de elementos que sirva para demarcar, técnica e visualmente, a pertença ao campo folclórico. Assim, a relação familiar e de amizades locais que possibilitaram a organização em grupo passa a ocupar-se, também, da articulação de um caráter cênico voltado aos olhos de um público. Nesse sentido, quando práticas locais produzem efeito em outros campos, tornando-se acontecimento em grupos nos quais *a priori* não existia, estes, por sua vez, efetuam deslocamentos no interior dessas práticas. Ocorre uma constante negociação que problematiza relações diversas, atuando sob elementos tão pontuais quanto a vestimenta: nada mais escaparia ao olhar minucioso e sedento da problematização da vida popular como um fazer folclórico, complexo e cultuado. Inclusive Hildegardes Vianna (apud MATOS, 2008, p.27), importante cronista do jornal *A Tarde* nos anos 1960, folclorista e professora, pontua para seu público leitor soteropolitano que elementos tais como:

[...] as danças, as canções, a poesia, os folguedos infantis, as crendices, a medicina popular, as artes e técnicas domésticas, a comida, o traje, o linguajar, a cerâmica, os trançados, em fim todos os aspectos da vida popular passaram a ser folclore.

Também nesse sentido, podemos pensar na revista *O Cruzeiro*, a de maior tiragem no Brasil na década de 1940, que contava com a parceria entre o fotojornalismo de Pierre Verger e o jornalismo de Odorico Tavares. Esses anos produziram vasto repertório

imagético em consonância com as ideias de então, nas quais o folclore estaria esteticamente presente em cada elemento do cotidiano popular. As imagens – e as vestimentas – compõem uma ideia de beleza saturada, natural, não industrializada. Esse sistema complexo, no qual vários elementos formam o cenário para uma apresentação folclórica, seria indício de comprometimento com a cultura para aqueles que contratam esses grupos.

Com a mudança de perspectiva metodológica sobre as culturas populares, a partir da década de 1970, os pressupostos de fidelidade a uma forma original das práticas culturais começam a ser substituídos por novas racionalidades. Assim, elementos tais como vestimentas, artes e técnicas não necessariamente teriam que se adequar a uma demanda folclórica. Döring (2013, p.167) vê na vestimenta:

[...] uma polêmica antiga oriunda do tempo da folclorização quando os grupos tradicionais “precisavam” se vestir de forma colorida e padronizada para serem contratados em festas populares pelas prefeituras. Roupas coloridas certamente fazem parte da vivência festiva dos sambadores, mas não com estampas exageradamente coloridas e um figurino de saia e blusa idêntico para todas as sambadeiras. A vestimenta exuberante da baiana, branca, com partes em cores e cheia de panos e adereços, emprestados das filhas de santo das religiões afro-brasileiras, é utilizada por grupos de samba de roda, cujos integrantes na sua maioria praticam candomblé ou umbanda.

Döring refere-se a um evento do qual foi produtora e no qual muitas questões que perpassam mercado, regulação e adequação da prática tiveram que ser discutidas ou definidas com os sambadores: práticas já consolidadas daquilo que eles fazem disputavam cenário com estratégias de circulação propostas pela professora. Os valores dos elementos técnicos para a realização da prática se desassocia – de maneira a excluir-se – dos pressupostos folclóricos como sistema de valoração, estabelecendo assim novas relações de valores, pautadas em uma suposta flexibilidade discursiva gerada no interior de reflexões epistemológicas contemporâneas. Esses novos valores produtivos narrados, a saber, essas diferentes demandas entre Döring e os sambadores, geraram um novo acontecimento, prontamente absorvido pela professora em seu artigo e imediatamente rearranjado na dinâmica dos sambadores.

Assim, também é possível dizer que elementos como as relações e vínculos interpessoais e a possibilidade de circulação dos sambadores em diferentes meios sociais,

as relações de pesquisa entre os especialistas responsáveis pelas sistematizações do saber e as medidas resultantes de sua pesquisa, a vestimenta e seus acessórios, a saturação de traços estéticos, a organização uniforme do grupo, entre outros, embora disseminem-se em diferentes níveis relacionados ao exercício da prática, funcionam como estratégias, ferramentas cujos efeitos aferem à existência desse acontecimento um estatuto. Dessa maneira, entendemos que:

[...] as correlações de força múltiplas que se formam e atuam nos aparelhos de produção, nas famílias, nos grupos restritos e instituições, servem de suporte a amplos efeitos de clivagem que atravessam o conjunto do corpo social. Estes formam, então, uma linha de força geral que atravessa os afrontamentos locais e os liga entre si; evidentemente, em troca, procedem a redistribuições, alinhamentos, homogeneizações, arranjos de série, convergências desses afrontamentos locais. (FOUCAULT, 2005b, p.90)

Döring, Paim e Zélia, entre outros, em suas relações próximas com aqueles que fazem o samba, modificam o estatuto das práticas ao qual se relacionaram, bem como as condições de existência destas. É interessante notarmos que, entre as duas últimas e a primeira, em um intervalo histórico de quarenta anos, esses atravessamentos relacionais entre o pesquisador/produzido e o pesquisado/produzido permeiam diferentes sistemas de valores, que ensejam espaços ao mesmo tempo que pressupõem regulações necessárias de acordo com o modo de circulação do saber cultural. E essas relações vêm mudando também o estatuto de aproximações possíveis.

Adentrando-nos um pouco mais nas estratégias pelas quais alguns elementos mobilizam a prática do samba de roda sob um estatuto comum, podemos pensar quais efeitos criam fazeres, e como esses estão distribuídos de tal forma que justifiquem a consolidação na relação entre sujeito pesquisador e sujeito pesquisado como um fim em si mesmo utilitarista, no qual a relação do pesquisador institucionalmente salvaguarda a do pesquisado. Um dos primeiros elementos que singularizam a prática do especialista, neste caso, é o conjunto de ferramentas técnicas de que dispõe e que torna possível realocar determinada prática segundo novos valores, úteis a novos domínios de conhecimento.

A noção de entrevista – elemento ao mesmo tempo técnico de aproximação e constituição de *corpus* em métodos de pesquisa – é uma dessas ferramentas. Criando algo

entre profissional e amigo, formal e informal, compõe zonas de atravessamento relacional formadas por diferentes clivagens sociais, produzindo efeitos específicos em áreas totalmente díspares. Sujeito pesquisado e pesquisador articulam entre si os valores das regras interiores à entrevista a partir das referências históricas circulantes sobre o fazer desse especialista. A ideia de um pesquisador com seu caderninho de campo ou, mais recente, ade um jovem universitário e sua câmera simplificam a noção de entrevista como ferramenta material no qual um mundo exterior busca acessar um mundo interior. Como exemplo disso podemos citar o site do jornal *The New York Times* onde são encontradas algumas fotos de Claude Lévi-Strauss e sua esposa na época, Dina Dreyfus Lévi-Strauss, em trabalhos de campo realizados em regiões brasileiras (CLAUDE LÉVI-STRAUSS, s.d.).

A importância e seriedade da etnografia para análise desses elementos é lembrada por Sandroni (IPHAN, 2004, p.105), na apresentação do *Dossiê do samba de roda*, no capítulo sobre uso de viola:

Mais do que por seu pioneirismo e importância histórica, a inclusão dos artigos de Ralph Cole Waddey na publicação deste dossiê se justifica pela qualidade de sua etnografia e por sua atualidade. Quando viajei pelo Recôncavo com a equipe que trabalhou na pesquisa aqui apresentada tive aquela sensação, às vezes descrita por pesquisadores de campo, como de familiaridade via literatura. Muito do que estava vendo então pela primeira vez já podia reconhecer ou prever, graças às minuciosas descrições de Ralph, que havia lido em inglês numa revista norte-americana, e que agora se tornam acessíveis a um público mais amplo, como há muito merece a cultura brasileira.

As missões folclóricas de Mário de Andrade contaram com a colaboração de Dina Dreyfus, e em parte se assemelham com esse modo e essas ferramentas de composição de campo. O Programa Julio de Paula para a Rádio Cultura comenta a importância da documentação fonográfica e disponibiliza duas fotos da missão folclórica de Mário (PAULA, 2013). O fotoblog *Sense of Brasil* disponibiliza a foto do caminhão que transportava o grande material para as missões de Mário (SENSE OF BRASIL, s.d.). As missões folclóricas de Mário de Andrade pelo interior do Brasil, realizadas em 1937-38, seriam um perfeito exemplo desse movimento:

No decorrer das pesquisas realizadas pela Missão, seus integrantes preencheram mais de vinte cadernetas de trabalho, com cerca de 3.500 páginas no total, onde foram anotadas: as atividades e rotinas de trabalho, as informações sobre os bailados, e os dados técnicos sobre fotografia e filmes. Nessas cadernetas eram também feitas a transcrição das poesias e dos versos pesquisados e a descrição de cada fotografia, com o número dos discos e respectivos conteúdos. (SILVA, 2008, p.42)

Não só deixaram um legado acadêmico para futuro pesquisadores como também deixaram um legado imagético para futuros sujeitos pesquisados. As poucas fotografias, dos anos 1930 aos anos 1950, de pesquisas de campos das áreas humanas realizadas no Brasil remetem a um pesquisador desbravador, com sua vestimenta típica – completamente diferente das comunidades locais –, carregando seu caderno em mãos e portando excessiva bagagem, o que é esperado, dada a quantidade de elementos que esses pesquisadores carregam. Essas entrevistas e anotações de campo não são somente um amontoado de papel documental prestes a ser esquecido em gavetas institucionais durante anos. São, na verdade, essenciais para a organização como discursos das práticas locais, uma vez que as problematiza com domínios de conhecimento capazes de mapear minuciosamente o acontecimento em prática.

Nesse sentido, é exemplar a pesquisa *Samba chula*, de Döring, no qual Nilce havia sido entrevistada e cuja leitura abre este capítulo. Nele são recorrentes os enunciados em que nossos domínios de conhecimento explicam as condições históricas da região do Recôncavo. Por meio dessa articulação, o caráter subjetivo das entrevistas ganha contorno de trabalho científico à medida que as referências sociopolíticas da vida dos mestres em questão emergem sob a escrita em formato de memória subjetiva dos entrevistados.

Nilce não fora a única entrevistada para o livro: junto a ela outros quinze sambadores e sambadeiras participaram. Também fazem parte do projeto um documentário e uma série de encontros para divulgação deste, e dos quais pudemos participar em dois, um na Casa do Samba em Santo Amaro da Purificação (2016), outro no Sesc Pelourinho em Salvador (2016). Assim como o projeto *Samba chula*, os livros *Sambadores e sambadeiras da Bahia* (2015) e *Mulheres do samba de roda* (2015) visam mapear essa corporeidade do samba de roda, entrevistando os mestres desse saber específico, apresentando suas biografias, localidades e atividades no samba de roda como

uma das maneiras possíveis de difundir a prática. São propostas afinadas e consequentes do *Dossiê do samba de roda*, lançado em 2006 e que, por sua vez, é consequência da política internacional para reconhecimento de saberes tradicionais da ONU/Unesco:

Com o fortalecimento da etnomusicologia, surgem cada vez mais descrições e transcrições detalhadas sobre ritmos e melodia das músicas tradicionais a serem estudadas, fazendo uso de metodologias que valorizam determinados parâmetros, mensuráveis em tempo e altura. (DÖRING, 2016, p.110)

Já que estamos pensando em domínio de conhecimento e essa transformação do samba de roda em algo a ser dito, da maneira mais frequente, documental e minuciosa possível, levantarmos o modo como esse saber tem se organizado nos campos de conhecimento se faz essencial. Isso porque, por mais que a palavra samba abra um leque amplo de pesquisa em todas as áreas de saber, presente nos sistemas de busca das universidades selecionadas para tal, ao especificar como matriz de busca a unidade terminológica “samba de roda”, as áreas de saber envolvidas diminuem, apresentando suas recorrências ao referencial folclórico ou sociológico.

As referências folclóricas se organizam em discursos folcloristas, presentes em comissões folclóricas, cartaz de folclore, revista folclórica e em Museu do folclore. São nossas primeiras pesquisas teóricas buscando problematizar práticas de danças populares. Organizam-se compondo desde grupos de intelectuais reunidos em prol de estudos folclóricos, por meio de reuniões, conselhos e congressos, a publicações autorais analíticas. Em algumas dessas publicações aparece o tema das danças populares do Brasil e da Bahia, como timidamente em Silvio Romero (1888) –que ocupava-se mais em entender a “alma” de uma nação por meio da poesia e, para tanto, estudou também os cancionários populares, incluindo alguns sambas, em sua obra *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*.

Já nas obras *Animismo fetichista*, de Nina Rodrigues, publicado em 1896 (RODRIGUES, 2006) e *O negro brasileiro*, de Arthur Ramos, publicado pela primeira vez em 1934, aparece alguma referência ao samba rural, ou de roda, como elemento de análise do comportamento do corpo negro. As obras problematizam as práticas desse corpo a partir do referencial sociológico que nascia no horizonte da pesquisa no Brasil da

época. Em *O samba rural paulista* (1937), Mário de Andrade já apresentava um viés diferente dessas obras antecessoras, cuja leitura foi de extrema importância para Mário, que buscava aprimorar o olhar científico voltado para as produções de natureza cultural. Viés parecido também encontramos na obra *Comentários e alguns contos e danças do Brasil*, de Oneyda Alvarenga, publicado em 1941. Câmara Cascudo também, no intuito de organizar um catálogo de manifestações, hábitos e costumes, dedicou um vocabulário especial para o samba em seu *Dicionário folclórico*, cuja primeira edição é de 1952. Já na obra *Samba de umbigada*, de 1961, de Edison Carneiro, as noções culturais relacionadas ao samba aparecem sob novos legados conceituais, deslocando o caráter folcloristas de até então.

Mais recentemente, encontramos também a noção de samba de roda associada a estudos sociológicos ou etnográficos, como os trabalhos de Martins (2010), Zamith (1995), Döring (2002), Marques (2008), Argolô (2005), assim como nos trabalhos de técnicas musicais e performáticas de Nobre (2008) e de Graef (2015). Também encontramos tal termo em análises que o exploram como fonte de inspiração, e, nesse sentido, temos os trabalhos de Amoroso (2009; 2010). Atualmente, também há muitos enfoques abordando o processo de patrimonialização, e seus desdobramentos, pelo qual passou o samba de roda em 2005, como em Sandroni (2009), Carmo (2009), Bandeira de Alencar (2010) e Silva (2014).

Poderíamos citar outros trabalhos ainda nesse sentido, porém, o que vale ressaltar aqui e que une os trabalhos mencionados é a tímida abordagem, ou sutis questionamentos em torno do status da emergência da legitimidade científica e suas disputas por espaço, das relações éticas, do lugar do especialista, dos embates institucionais em torno da produção e patrimonialização do samba e suas consequências nas vidas dos sambadores. Essas demandas estão associadas a certa exclusão discursiva daquele que tradicionalmente pratica o samba de roda, ou seja, à não presença dos sambadores como autores do processo, e sim como práticas e corporeidades mapeáveis, produtivas e produtoras, porém, não autônomas no sentido legal e institucional, como profissionais. Tal situação modula inclusive a relação econômica estabelecida.

Encontramos uma entrevista de Nilce na dissertação de Nunes (2002) sobre o samba de roda, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Embora Dona Nilcinha afirme

já ter dado entrevistas a muitos pesquisadores, tivemos dificuldade em localizá-las. Além de muitos pesquisadores não retornarem com o material ao local onde o captaram, a Casa do Samba, local que reuniria a produção sobre o tema, não tem estrutura nem verba para uma política efetiva de concentração e acervo de materiais produzidos, dado o tamanho de articulação necessária para tal.

As primeiras entrevistas de Dona Nilce para fins acadêmicos, e da qual lembra com muito carinho, foi para o musicista Tiago Oliveira Pinto, na década de 1980. Hoje ele dá aulas na *University of Music FRANZ LISZT Weimar*, na Alemanha, além de ser professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. Oliveira Pinto, na época, elaborava seu doutorado na área de etnomusicologia e, segundo encontramos em um site, “vem realizando um excelente trabalho de divulgação do Folclore brasileiro em diversos países, notadamente na Alemanha” (TIAGO DE OLIVEIRA..., s.d.).

Em outra conversa, a sambadeira relatou com muito carinho a relação com Oliveira Pinto que, até então, pela conversa de Nilcinha, eu imaginava ser um jovem rapaz tocador de viola na Alemanha. As relações pessoais acabam por formar novos arranjos nos laços entre pesquisadores e sujeito pesquisado. Segundo Nilce, o professor foi quem a ajudou a construir sua casa e possibilitou alguns intercâmbios culturais para viagens do grupo ao exterior.

Nilce também participa de projetos, encontros e oficinas com Döring. Esta, alemã que vive no Brasil, vem desenvolvendo projetos em parceria com produtores locais e sambadores da região do Recôncavo, além de ter feito parte da equipe que produziu o *Dossiê do samba de roda* (2006), coordenado por Carlos Sandroni. Segundo ela:

Desde o Mestrado em etnomusicologia (DÖRING, 2002), discutindo os conceitos de tradição e contemporaneidade na performance musical e estética das culturas populares, pesquiso, produzo e dialogo com o universo do samba de roda em vários momentos e em diferentes projetos de pesquisa, intervenção e produção cultural. (DÖRING, 2013, p.147)

Döring, Oliveira Pinto, Zélia, Paim e outros tantos pesquisadores atravessaram a roda do samba. Nessa incessante produção de conteúdo sobre o tema, muitas vezes a

relação entrevistador-entrevistado encerra-se no objetivo da pesquisa. Ou seja, produz-se intensos estudos, mas alguns encerram a relação após a entrevista. Os pesquisadores e folcloristas até aqui mencionados, para além das pesquisas realizadas, de uma forma ou de outra seguiram estratégias de proximidade através das quais mantiveram-se as relações entre entrevistado e entrevistador. O uso dessa singela ferramenta “entrevista” pôs em cheque estas e outras questões, que, acredito, tensionam o trabalho como um todo. Não estaríamos, por acaso, lidando antes de tudo com a adequação de uma prática às possibilidades que nosso saber institucionalizado criou? Ou seja, não teriam nossas próprias formações discursivas criado essas práticas e seus conjuntos de valores?

No trabalho do pesquisador, a (tentativa de) invisibilidade discursiva de nossas relações socioeconômicas e os jogos resultantes desses atravessamentos também não tensionam o lugar de resistência, recaindo sobre as possibilidades de pensar as experiências possíveis de outros modos de vidas por meio dessa consideração de relações tão antigas quanto silenciadas?

De acordo com Foucault (2004), poderíamos dizer que, por meio de uma economia política da população realocamos discursos de maneira a produzir efeitos de classe, de *identidade*, de *popular*, de *tradição*. Inauguraríamos, então, essas categorias e seus métodos numa eterna reelaboração e deslocamento das diferentes realidades materiais das quais tentamos dar conta. Dessa maneira, buscaríamos delimitar a aleatoriedade do acontecimento discursivo, dando a ele um contexto, fixando seu acontecimento:

A história não considera um elemento sem definir a série da qual ele faz parte, sem especificar o modo de análise da qual esta depende, sem procurar conhecer a regularidade dos fenômenos e os limites de probabilidade de sua emergência, sem interrogar-se sobre as variações, as inflexões e a configuração da curva, sem querer determinar as condições das quais dependem. (FOUCAULT, 2004, p.56)

Para tornar sua realidade possível e palpável, uma série de procedimentos organizam seu acontecimento e atravessam a vontade de verdade que lhe mantém em movimento. Trata-se de processos nos quais as condições de existência da prática do samba de roda possibilitaram torná-lo um conhecimento passível de investigação, sistematização e circulação, para que houvesse esse hábito de pensamento que estabelece

tal prática. Nesse sentido, o discurso é um efeito político, ou seja, da ordem do poder e da verdade.

Assim, a relação entre as formas de conhecimento, os jogos teóricos que o delimitam, e os sujeitos se dão de maneira imanente, movimento próprio ao processo de subjetivação. Essas formas de subjetivação aqui não são entendidas como algo exterior aos sujeitos, tal como uma força que recairia sobre eles. São processos constituídos no embate da própria existência, no qual suas constantes tensões são exercícios contínuos que possibilitam pensar suas formas discursivas, as práticas institucionais e as técnicas de si (FOUCAULT, 1996).

Segundo o autor, os limites e a forma de dizibilidade, apropriação e reapropriação, de conservação e memória de um determinado discurso, assim como os tipos de discursividade e domínios a que estes foram destinados, mais do que dizerem *algo sobre alguma coisa*, na verdade inauguram e delimitam campos de saber, *status* de conhecimento, valores nos jogos econômico e na construção da memória, possibilitando novos exercícios subjetivos. Dessa maneira, entendemos os saberes como “regidos por uma espécie de fundo delimitador de possibilidades: a episteme ou o solo epistêmico”(QUEIRÓZ, 1999, p.37)

Assim, o pensável e o impensável sob tal prática não são entendidos sob o ponto de vista de uma suposta repressão exterior, exercida sobre a prática do samba de roda. Desde um ponto de vista discursivo: quanto mais discursos produzimos sobre algo, de fato esse campo torna-se assim mais descoberto, rico e explorado? Ou talvez, num movimento contrário, a proliferação de discursos estruturados acabaria por circunscrever as possibilidades de uma prática? Não nos propomos a buscar uma resposta com este trabalho a questões como essas. Isso porque seria justamente adequar a uma demanda metodológica a própria pergunta, ou seja, alimentar as definições teóricas e a utilidade mesma da finalidade do samba de roda como objeto de pesquisa.

Dada as implicações sociopolíticas desses embates, as abordagens possíveis para pensá-las não deixam de gerar também campos de lutas contínuos no âmbito dessas relações, exercendo função de mecanismo possível de coextensão entre arte e vida. Assim, coube-nos articular os trabalhos recentes sobre a prática do samba de roda a partir dos deslocamentos que inauguram com relação à tradição e, ao mesmo tempo, observar

a consolidação das ferramentas metodológicas que referendam a cientificidade da investigação. Analisar esses discursos, para além de uma abordagem baseada nas perspectivas críticas, possibilita pensar:

[...] em suas condições de formação, na série de suas modificações e no jogo de suas dependências e de suas correlações. O discurso apareceria, assim, em uma relação descritível com o conjunto de outras práticas. Ao invés de lidarmos com uma história econômica, social, política, englobando uma história do pensamento (que lhe seria a expressão e como duplicação), em vez de lidarmos com uma história das ideias que se referiria (seja por um jogo de signos e de expressão e como duplicação) a condições extrínsecas, lidaríamos com uma história das práticas discursivas nas relações específicas que as articulam com as outras práticas. (FOUCAULT, 2010c, p.15)

O processo de tentar tornar homogênea a questão de uma identidade comum ao povo negro e ao samba é uma tentativa de responder, de maneira homogênea, aos problemas de ordem social. Como bem lembra Lima (2005, p.11), a “observação de vários grupos ligados ao samba me inclina a questionar a existência comum de uma tal classe social nos muitos contextos em que o estilo é praticado”. Subvertendo essa lógica, poderíamos dizer que a noção de classe social produz efeitos específicos, deslocando a prática da dança sob diferentes clivagens, atribuindo-lhe subjetividades, domínios de conhecimento e possibilidade de valor econômico específicos. Se por um lado vemos esse efeito de classe em qualquer apresentação do samba de roda, consumida principalmente por um recorte de classe no qual podemos chamar de elite cultural, por outro, a disseminação da prática em suas regiões locais pouco ou nada convertem em poder aquisitivo a realização desse efeito cultural que adquiriram. No fundo, tal efeito serve a quem?

Dessa mesma maneira, da década de 1980 até os anos 2010, em São Paulo, o que nos permitiu aproximação com a prática é justamente a aproximação desses núcleos por meio de visitas. Assim chegamos na relação entre a presente pesquisadora e Dona Nilce.

Conheci a prática em São Paulo, por intermédio de outro mestre, que aqui chamaremos de Real. Contra-mestre Real, neste trabalho reconhecido como mestre, desenvolve práticas de capoeira, dança afro-brasileira, maculelê e samba de roda desde de 1997 em espaços da USP. Desde 2000, o grupo se organizou e ocupou um barracão que, ao sofrer um pedido de desocupação do espaço, elaborou estratégias de vínculos institucionais para reconhecimento do trabalho que vinha sendo desenvolvido. O grupo organizou-se como núcleo de extensão a partir de 2007, coordenado pelo professor John Cowart Dawsey. Responde hoje como Núcleo de Artes Afro-brasileiras da USP. Em meados de 2011, passei algumas vezes frente ao barracão, e sentia vergonha de entrar por não fazer parte daquela comunidade. A música chamava e as cores das paredes também, forradas de fotos e objetos pendurados, possíveis de se ver pelos vidros quebrados das janelas e pela porta de entrada. Um dia entrei e fiquei num canto, olhando a dança. Outro dia também, depois outro. Em todos esses dias, o mestre me chamava para entrar. Na verdade, ele gritava para eu entrar. Era muito para mim, que tenho medo de altura e, entrar num ritmo, compasso e passos totalmente estranhos a qualquer coisa que eu já tivesse feito na vida, assemelhava-me a uma queda muito alta. Um dia entrei...

Passaram-se alguns anos, algumas apresentações, algumas quedas literais e novas relações interpessoais experienciadas, provadas, experimentadas. Em algumas delas tentei sambar o miudinho – principal passo do samba de roda –, em outras pude, junto com outros membros do grupo, viajar até onde as pessoas dançavam o samba de roda. Onde dançavam mesmo, entendendo a dança como citada experiência. E ao ver esse acontecimento que em nada caberia em um caderno de anotações, comecei a pensar nessa dança que escapa à coreografia, à academia e a mim mesma. Por intermédio de Real todos estavam próximos, acessíveis e não me tratavam com distância. O jeito que Nilce perguntou de Real as vezes que a encontrei me lembrava o modo como pai Pote havia falado de Bethânia. Embora ali eu não me visse exatamente como uma acadêmica, havia um hiato nessa relação que não se dava apenas pelas diferenças regionais. Diferenças que só se tornaram evidentes para mim pela fala de Real, quando, depois de um ano tentando marcar entrevista, após um encontro que a câmera falhou, questionou o trabalho da seguinte maneira:

Vocês já estão aqui junto comigo, já foram vivenciar o que eu estou vivenciando, porque eu não estou indo lá como turista. Sei lá, entendeu? Não é o conteúdo da informação... tem coisa que é fundamento dentro do xirê, que eu passei e não posso falar. Mas é o que tá acontecendo, e isso vai ser o quê? Você já foi lá, tá vivenciando isso, tá pesquisando isso... o relacionamento já é familiar, não é mais o relacionamento de uma pessoa dentro da universidade que foi lá e pá. Já tem uma coisa mais aprofundada do que "ah eu fui lá, vivi com o pessoal", não! Onde você foi, o que você tá vendo, o que tá vivenciando. Tanto aqui como dentro do Recôncavo... E ainda é pouco tempo... Porque o conhecimento tá atrás, e essa coisa tá viva, esse espírito tá vivo. Isso vai chegar aonde? Vai passar isso pra frente ou depois que se formar vai se picar e vai trabalhar em algum lugar e que se dane isso aí? Quer dizer, de vez em quando, quando eu estiver de férias vou lá, é isso? Já dormiu na casa da pessoa, já foi lá... vocês não são mais observadoras, já estão vivenciando mil coisas, já são orador... Sei lá. Onde vai chegar com isso? Isso vai ser só um trabalho? Vocês vivenciaram isso... vão ter que olhar pra isso de novo. A pergunta agora é pra você, não é minha não... eu não sei de nada não... Vocês já tem essa coisa ancestral, já tem a coisa da dança, já tem o negócio do maculêlê, já conhece o samba de roda, já tá envolvido com o pessoal da capoeira, aí já tá envolvido, quer dizer, o corpo tá vivenciando uma série de coisas e a gente tá aqui no Núcleo... (APÊNDICE)

Curiosamente, o não dizível dessa velha guarda do samba de roda é justamente o que nos desperta como esses pesquisadores: essa dança ou música não pertencem ao legado da racionalidade ocidental, nem têm uma intencionalidade didática.

Como abordaremos no Capítulo 4, muitas pesquisas contemporâneas, tanto do campo pedagógico quanto da dança, hoje desdobram-se na criação de discursos a partir das margens de nossa racionalidade, incorporando a dimensão da vivência como vetor para a intensidade da escrita, almejando, assim, uma potencialidade transgressora a partir dos limites do nosso pensamento. Se entendermos tanto essa vivência mencionada pelo mestre Real como o discurso de Zélia quando foi reconhecida por Popó – pela sua vivência no maculelê e no samba de roda –, e até mesmo a corporeidade de Nilce, que mesmo sendo tão entrevistada não delimita nem se preocupa em estabelecer regras para o que tanto a questionam, vemos que, por mais intervenção que nossas estratégias de

pesquisa realizem, escapam-lhe uma multiplicidade de planos estratégicos que confabulam essas existências possíveis.

Dessa maneira, em vez de abordarmos os processos subjetivos ligados ao samba de roda como puro objeto de conhecimento científico sobre *tradição, identidade e corporeidade popular*, acabando por confabular normas que lhe são exteriores e reafirmando essas categorias não como efeito das práticas discursivas que a construíram, e sim como categorias fixas nas quais necessitamos mapeá-las para torná-las teoria – e, portanto, objeto político –, poderíamos convocá-las como possibilidade para pensar as técnicas que tornam esse discurso possível, e as dobras que fazem com que esse discurso escape justamente pelo limite possível nessas técnicas. Dessa maneira, seria admissível pensar esse conjunto comum que é nosso patrimônio imaterial desde 2005 dentro de outros regimes de cuidado consigo, de outra estética para a vida.

Assim, observar as tensões resultantes desse processo é essencial para pensar os limites das nossas estratégias metodológicas. Como apontamos, a noção de entrevista corrobora uma relação entre pesquisador e pesquisado que, se por um lado torna as palavras ditas fielmente legítimas, por outro desenrola-se em domínio de conhecimentos tão saturado de imagens quanto a noção de vestimenta também aqui apontada. Isso porque a relação de entrevista por si só não garante uma questão pouco abordada pelos pesquisadores – embora problematizada pelos sambadores, e mencionada por Real em sua entrevista : a noção de “retorno”. Em uma das visitas à Dona Nilce, a sambadeira desabafou que muitos pesquisadores se apresentam, mas “quando se precisa não dá pra contar com eles”.⁷ Esse precisar, embora não diretamente dito, muito se relaciona à autonomia econômica dos sambadores no sistema social. Não à toa, o papel dos pesquisadores na vida socioeconômica dos mestres e mestras é fundamental para a criação de afetos, como as lembradas relações de Döring e Oliveira Pinto.

Esses embates sutis não são desconhecidos por nenhuma das partes desse jogo. Lordelo (2009, p.9), assim que chegou na Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), relata que:

⁷ Visita realizada em julho de 2016, ao longo de dois dias, nos quais passei uma noite em casa de Dona Nilce.

Na ocasião, após me apresentar e propor a realização deste trabalho, fui intimado pela sambadeira Alva Célia, de São Francisco do Conde, a falar sobre os motivos que me levaram a pesquisar o samba de roda do Recôncavo da Bahia. Ela justificou seu questionamento – reforçado em sequência pelo coletivo de sambadores e sambadeiras ali presentes –, em tom de protesto àqueles(as) pesquisadores(as) que “chegam de paraquedas nas rodas de samba, [...] entrevistam, filmam, fotografam, enfim, fazem suas pesquisas, e depois somem sem deixar nada do que foi produzido; sem dar retorno nenhum pra essas comunidades”.

Essas são partes das condições de emergência do que aqui pode ser nomeado como manifestação cultural do samba de roda. Estivemos envoltos nessas relações como um dos caminhos trilhados não só para levantar jogos de forças que dizem quem é quem no sistema de valores que consolidou tanto o samba de roda quanto seus praticantes e seus pesquisadores, como para pensar outros modos de existência possíveis a partir da experiência singular do samba de roda. Tal perspectiva aparece também no *Dossiê do samba de roda* (IPHAN, 2004, p.78):

Outra queixa recorrente dos sambadores é a de falta de acesso ao material produzido por pesquisas feitas com eles próprios. Duas das principais pesquisas realizadas –Waddey e Pinto –foram feitas por pesquisadores independentes, não residentes no Brasil e não vinculados organicamente a estruturas locais e permanentes. Instituições culturais brasileiras não possuem cópias dos acervos gerados por estas pesquisas, um dos quais se encontra hoje nos Estados Unidos, e o outro na Alemanha. Mesmo os resultados acadêmicos gerados por estas pesquisas encontram-se disponíveis em português de maneira parcial e de difícil acesso (caso de Waddey até a presente publicação), ou de todo não disponíveis em português (caso de Oliveira Pinto). No que se refere aos acervos que estão no Brasil –os gerados pelas pesquisas de Zamith/Travassos e Marques –não se encontram em condições adequadas de consulta pelos sambadores.

O pesquisador conduz, em parte, a institucionalização de certas relações de inclusão/exclusão que, ao mesmo tempo, tornam esse próprio processo invisível. Ou seja, a massa de toda essa produção discursiva, ainda que tímida, não é somente um conjunto de textos possíveis, recolhidos no momento desta pesquisa, sobre o estado atual daquilo que delimitamos como *samba de roda*, como *dança*, ou como *cultura popular*. Atua também no processo de criação de relações entre discursos, relação esta que dá origem a

epistemes, seja testando limites e descontinuidades das formas de saber já institucionalizadas, seja produzindo massa crítica buscando categorias essencializadas.

Ainda que novos arranjos de poderes mobilizem minimamente os sambadores, criando, a partir do campo acadêmico, escapes que lhes gerem renda, algo que lhes retorne, também vemos em funcionamento uma lógica geral –partindo do que as áreas de saber correspondentes ao samba de roda foram constituindo – na qual a figura do mestre seria uma espécie de informante privilegiado, porém, sem privilégios. Em outras palavras: sua corporeidade seria, nesse caso, espécie de campo no qual delimitamos um *corpus*, tanto pela singularidade de sua vida quanto como exercício de um saber. Porém, ao mesmo tempo, o seu saber não o torna especialista o suficiente para ser um coautor do próprio domínio de conhecimento que seu corpo constitui, por exemplo.

As sambadeiras, em sua maioria mulheres idosas, levando, durante anos, uma vida privada não indissociada de seu papel público, aparecem como responsáveis da salvaguarda de uma técnica, espécie de mediadoras de uma relação com certo cuidado da vida. Porém, ainda que consigamos, dentro de nossa racionalidade, encaixá-las na categoria de educadoras, não são professoras, e sim mestras, se assim aceitarmos instaurar uma outra relação pedagógica. Hierarquicamente consultadas, não teriam a função clássica do especialista, ainda que sigam responsáveis pela memória e pela transmissão de toadas e movimentos. Uma fala curta, adornos performáticos, presença de corpo. O próprio ato da vida como sendo sua dança, ou seu samba. O caráter de transmissão ou de essas sambadeira representarem espécie de régua de medida da prática em questão é ressaltado no trabalho do *Dossie do samba de roda* (IPHAN, 2004, p.81), que dá especial papel de destaque à fala das sambadeira:

É obrigação da mulher, quando ela samba mesmo, ela correr a roda, e [diante de] cada tocador daquele, no pé da viola, no pé do pandeiro, ela cortar o samba. Esse negócio de chegar no meio da roda, pular, pular e sair, não é samba. Aí o povo já inverte, porque a juventude de hoje não samba mais pra correr a roda, é contado uma jovem que faz isso [isto é, são poucas as jovens que o fazem]. Elas sambam assim o ritmo [mostra], [como se fosse] pagode. E samba de roda é samba de roda, e pagode é pagode!

O domínio das técnicas se dá em três aspectos: a dança – do qual participam as sambadeiras –, o toque e a música. A música, acompanhada por uma viola local,

conhecida como viola machete, dá a harmonia para que os atabaques marquem o ritmo. Uma voz perpassa também o lugar hierárquico de cada membro da comunidade, no interior das relações constituídas na prática do samba de roda: a voz do puxador e de quem o acompanha, como segunda voz. Há também diferenças dentro do samba de roda quanto ao modo de realização: no samba de roda corrido, o coro que acompanha a voz que puxa a entoada canta a qualquer momento. No samba de roda conhecido como chula, apenas cantador e aquele que o acompanha puxam a toada, acompanhada ou não por algum canto dos presentes.

O movimento em dança do samba de roda corrido acontece a qualquer momento, e uma sambadeira espera o tempo da outra de fazer sua performance pessoal, com suas marcas singulares em conjunto com passos específicos mais conhecidos, como o miudinho. No samba chula, as mulheres só entram no intervalo do coro, no momento que a viola machete começa seu solo. Em torno dessas regras de acontecimento, a roda se organiza e, como são os aspectos mais fáceis de serem descritos, incansavelmente já foram expostos pela fala desses pesquisadores próximos ou não do cotidiano que marca essas realizações.

Como notamos na fala de Real, ao referir-se à nossa pesquisa indicando que “vocês não são mais observadoras, já estão vivenciando mil coisas, já são orador” (APÊNDICE) vemos que cada membro que constitui uma relação de proximidade perpassa, em algum momento de sua jornada contínua, um lugar. O pesquisador passa a ocupar espaço no tempo interior as relações dessa roda, seja reconstruindo violas machetes e realizando projetos culturais, seja anotando toadas para que estas não se percam, ou ainda dando retorno econômico para a vida cotidiana dos pesquisados. Real fez referência a uma passagem de observador para orador, como lugares diferentes na relação com essas práticas, assim como possibilidades práticas distintas de um para outro. Indiferente da função escolhida para cada lugar, é a passagem de um para o outro e a relação singular dessa passagem considerando o tempo necessário para que esta aconteça que acabam por marcar a técnica envolvida no processo de transformação de si. Ou seja, a disponibilidade corpórea para permitir-se não só dançar, mas desenvolver um processo sobre si mesmo lidando com as intensidades ali envolvidas:

Cada dia é uma coisa diferente, todo dia uma coisa diferente, porque a gente tá trabalhando com energia, cada dia você vai tá trabalhando com uma coisa melhor, você vai percebendo... brincadeiras perceptivas, que o pessoal tava falando. Você brinca com essas brincadeiras individuais, pra você criar toda uma situação lúdica e depois vocês brincam em dois a dois. É isso que a gente tá desenvolvendo aqui, e isso leva um tempo, essas coisas perceptivas que tá viva... vocês estão sentindo na alma de vocês, é o espírito de vocês que tá tendo a experiência. (APÊNDICE)

A relação aqui apontada entre mestre e observadores pouco corresponde com a relação estabelecida, tanto do pesquisador com o sujeito pesquisado quanto do próprio pesquisador com o tempo e as hierarquias entre sujeitos estabelecidas no interior da sua pesquisa acadêmica. E esse é um ponto importante quando pensamos a escrita como possibilidade transgressora, inclusive no modo como esta constitui seu problema de pesquisa. Importante também ressaltar a já mencionada expectativa de retorno – tensão constante entre pesquisador e sujeito pesquisado –, singularidade das pesquisas práticas que se propõem intensas, já que a possibilidade de provocar o impensável passa também por saber quais relações de forças compõem o processo de busca do sujeito pesquisador. Ou seja, esse sujeito observador ou orador, nas suas relações intensas com determinada prática, não poderia transformá-la ou transformar-se assim que ela lhe surge como acontecimento?

Para tanto, temos que pensar quais processos subjetivos corresponde esse sujeito pesquisador. No caso, se compararmos essa subjetividade com a relação de mestre e observador de práticas como o samba de roda, podemos apontar algumas noções gerais em que atuam por formas tão diferentes que acabam por atrair o pesquisador na hora de sua pesquisa. Afinal, são regimes de existência compostos por diferentes efeitos de passagens na vida. As conhecidas normas de funcionamento das subjetividades acadêmicas, ou seja, os processos subjetivos que compõem os processos de passagem para aqueles que realizam pesquisas aparentemente apresentam dois eixos de forças que constituem particulares *noção de tempo e rito de passagem*.

Parte considerável do modo de vida de processos de subjetivação relacionados aos domínios acadêmicos são elementos tais como enquadramento funcional, ganhos econômicos associados à produção de saber, a possibilidade de produção de discursos – e a conseqüente submissão ao sistema de valoração desses discursos. Para essas

realizações, garantem-se estratégias, tais como a circulação em meios destinados a referendar saberes de acordo com a posição institucional de cada intelectual, a pontuação silenciosa por meio de sistemas baseados em baremas e o protocolo público de seus feitos por meio de sistemas de buscas capazes de propagar toda sua publicação escrita combinada com o tempo de vida dedicado a isso, marcando, claro, o menor prazo possível para atingir a esses critérios.

A experiência da vida acadêmica, hoje, confunde-se com acúmulos de sucessos condicionadores de sua própria existência nesse modo de vida. O tempo é relativo, ou seja, o tempo destinado em cada nova luta depende do sujeito – segundo se acredita. Além do que, na tentativa de acumular o maior número de benefícios que institucionalizem o acesso à ordem discursiva no menor tempo possível, trava-se uma luta contra o tempo. Esse sistema de valoração e regulação da vida muito se assemelha ao sujeito empreendedor de si mesmo. Logo, com muita dedicação, em pouco tempo sabe-se muito, e esse saber é passível de ser provável publicamente pela quantidade de produção no menor espaço possível. A associação de diferentes estratégias visando esse fim torna, inclusive, o tempo do pesquisador nessas comunidades curto, diante da necessidade de produzir um enunciado sobre elas. Podemos pensar essa situação tal como afirma Bondía (2015, p.19):

O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação; cada vez sabe mais, cada vez mais informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação. [...] Não deixa de ser curiosa a troca, a intercambialidade entre os termos “informação”, “conhecimento” e “aprendizagem”. Como se o conhecimento se desse sob a forma de informação, e como se aprender não fosse outra coisa que não adquirir e processar informação.

Esse regime de conhecimento no qual a intercambialidade entre pesquisador e sujeito pesquisado se dá de maneira acelerada acaba esterilizando a intensidade do acontecimento. Porém, é essa forma de vida que organiza um modo de experiência no qual a possibilidade de dizer – ou seja, os mecanismos que tornam sua vontade de verdade discursos em disputa com tantos outros –possibilita a ascensão de pesquisadores como especialistas de determinados saberes. O pesquisador que busca por espaços de circulação

e dizibilidade se vê diante de constantes escolhas no modo de configuração de suas relações com os grupos nos quais busca aproximar-se de certos acontecimentos. Se por um lado a ascensão lhe possibilita acessos antes não disfrutados, garantindo condições de produção e emergência de novos discursos, por outro, a velocidade de produção desses discursos prolifera enunciados diferentes do tempo prático necessário para vivenciar-se a experiência.

Bondía (2002, p.23) menciona essa dimensão da falta de tempo como um problema contemporâneo que tem nos afastado da experiência, que nos é dada “na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada”, de maneira que, quando as vivências não se transformam em processos para si mesmo, “impedem a conexão significativa entre os acontecimentos”.

Não que esses elementos não existam em práticas tais como samba de roda, mas o jogo de valorações não se dá por ascensão e *status* individuais, que permitam ao sujeito acessar microprivilégios institucionalizados que lhe garantam formas de dizibilidade como as garantidas pela academia, já que esse processo de institucionalização é, de certa maneira, ainda recente nessa prática. As relações de aprendizado, de escuta e domínio de saberes se consolidam apenas sob tempo de experiência e trabalho de pertencimento, que exigem outros exercícios de si. Não há como travar uma luta contra o tempo, porque este não é apenas um aliado, é o próprio processo. E nesse processo, esses modos de vida não associam sucesso, ascensão social e poder de verdade em mecanismos que constroem esses elementos como estratégicos. Apenas o tempo e a corporeidade disponíveis possibilitam a experiência. Nesse caso, não se vincula, sistematicamente, produção de saber e poder econômico.

Observar a micropolítica de distribuição desses poderes, inclusive nossas próprias vontades de verdade que tanto asseguram a legitimidade de nossas lutas contra o tempo, em prol de nossas produções, é outro campo de batalhas que não está fora das possibilidades do pesquisador. Quando em relação a outros legados éticos, em uma direção o trabalho de pesquisa se vê diante da transformação dessa experiência em afecções pela palavra. E na outra via, se vê diante do desafio de tornar o saber do especialista um saber sem domínio, articulável a quem pertença a outros legados éticos. Como bem lembra Foucault (2006, p.36)

[...] em cada disciplina, seja médica, jurídica, na medida em que os intelectuais estão ligados à rede de saber e de poder, eles podem desempenhar um papel importante que consiste em oferecer e em difundir as informações que, até agora, se mantinham confidenciais, como um saber de especialistas.

Assim, se por meio desse saber especialista, tradicionalmente organizamos o samba a partir da dança, da música e do canto, além de o subdividirmos de acordo com o tipo de samba, instrumentos tocados e passos específicos, também levantamos, por meio desses saberes, que a prática do samba de roda se distribui conforme possibilidade de realização, produção e circulação, e o quanto estas se associam a estratégias de disseminação como as relações de amizade e o investimento nas técnicas, nas roupas e nos acessórios, marcadores de fidelidade.

Consideramos que os impasses aqui levantados abrem a dimensão do acontecimento a partir de eixos inesperados, seja a relação entre pesquisador e sujeito pesquisado – e os jogos que constituem o próprio processo da pesquisa e suas técnicas de aproximação –, seja em relação aos problemáticos modos em que tentamos dar conta de objetos de pesquisa cuja existência se dá pela intensidade. A impossibilidade de mensurar as eventuais experiências dessas outras relações com o tempo e com a prática do samba de roda, além da impossibilidade de delimitar quais experiências subjetivas potentes esses encontros intensificam e tensionam, é a própria possibilidade transgressiva do impensável, que, como veremos no próximo capítulo, tem marcado a produção contemporânea em dança.

Dessa maneira observaremos as relações dessa *dança popular* a partir de outras categorias que não as abordadas pela trajetória folclórica ou pelo caráter nacionalista, considerando, como já fora aqui mencionado, a intensidade da experiência como vetor para problematizar aspectos epistemológicos. Para tanto, cabe-nos observar as relações históricas que o acontecimento do samba de roda e a pesquisa em dança contemporânea travam em sua construção teórica.

4. Intensidades e vazios: pensando a experiência na dança contemporânea e no samba de roda

*Fizeram o corpo comer
Fizeram-no beber,
só para evitar fazê-lo dançar.
Artaud (1999)*

Uma pesquisa diária em que fazemos uso do que se tem para compor outros modos de viver a vida ou buscar modos mais próximos das normas, regras morais e valores vigentes em diferentes situações e condições, moldando-se em determinadas condutas tomadas como as verdades a serem seguidas e/ou criando um viver singular. Assim, é possível pensar um corpo que acumula memórias, experiências, vivências, conhecimentos, marcas que o constituem como um corpo de determinadas práticas. Até que algo nos acontece, algo pode se dar em acontecimento.

E quando esses conhecimentos aprendidos nas experiências de vida não dão conta do que nos acontece? Quando os acontecimentos colocam a vida na presença da vida e não nas mãos de um sujeito que acredita que sabe, entendido como o sábio de determinadas práticas, que tem o controle do que pode vir a ocorrer? E o que fazer quando algo nos escapa? Quando as experiências de vida são rachadas e o hábito/costume não dá conta de assegurar o que pode acontecer? Quando a potência dos encontros se dá em devir e não em certezas? E quando outros modos de viver se tornam possíveis? Quando outras condições emergem e, entre todas as certezas de tudo isso que se compõe, que se cria, se constitui um corpo de presença, de instantes, indeterminado, imensurável? E quando esse corpo imensurável que não se aprende a ser, e que também não se educa, movimentam a vida como possibilidade de produzir diferenças? Dá condições para...

Pensar um corpo que educa a si mesmo no ato de sua constituição, naqueles momentos em que vive determinadas situações, quando o acontecimento se dá no corpo, vem a ser pensar um corpo que se educa para os instantes. Quero dizer que um corpo que educa a si mesmo nos instantes vem a ser um corpo que aprende algo para determinados momentos de sua vida no próprio fazer. Há uma educação sutil que acontece na realização de uma ação, no viver, no experimentar, uma educação somente para os instantes em que se está envolvido com uma determinada atividade. (FERRAZ, 2014, p.29-31)

No trecho acima, retirado de uma dissertação intitulada *Corpo a dançar*, o autor construiu um movimento não só nos argumentos escritos, como optou por, através do estilo de escrita, movimentar o pensamento do leitor. Ou seja, experimentou gerar potências por meio de uma força escrita que o tire de um lugar de leitura confortável. Pelo

menos é o que aparenta pelas formas de endereçamento ao leitor, pela maneira como organiza os capítulos e as ideias, e quando convida “os leitores a dançarem nos ‘entres’ do pensamento durante a leitura dessa pesquisa” considerando que “dançar com uma dissertação é coreografá-la” (FERRAZ, 2014, p.42 e 41). Pelo estilo do texto, costurado com o uso recorrente de *entre*, *dobra*, *vetores*, *rizoma*, valorizados como referencial conceitual, uma leitura avisada identificaria se tratar de uma concepção pós-crítica, ou especificamente ser uma obra de inspiração deleuziana.

Com outras estratégias de escrita, Marques (2014), ao escrever sobre performance nos espaços da cidade, associa a urgência desta a uma certa domesticação dos corpos sob um efeito de “assombração”. Efeito este que produz ação medicamentosa, promovendo anestesiamento dos corpos cotidianos urbanos. Ele nos levanta as seguintes questões: “como tornar o corpo cotidiano urbano sensível à presença do outro nele mesmo? De que modo uma outridade urbana deixaria de representar o contágio da ameaça, ao inaugurar a promessa de outras cidades possíveis?” (MARQUES, 2014, p. 64).

Já que mencionamos corpos cotidianos, Rengel e Langedock (2006) falam sobre certo trabalho instigante do grupo de Yvonne Rainer. Esta dançarina e coreógrafa norte-americana esteve, desde a década de 1960, na “vanguarda” dos movimentos de danças. É autora do *Não manifesto*, em que anuncia alguns pressupostos de suas criações:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “glamour” e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de *pechisbeque*, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover. (FERNANDES, 2010, p.155)

Seu grupo experimenta coreografias jogando com corporeidades que “utilizam movimentos cotidianos sob a alegação de que ‘todo movimento é dança’” (RENGEL; LANGEDOCK, 2006, p.6). Os integrantes tinham como inspiração os:

[...] movimentos de animais, as ações cotidianas das pessoas, as relações de peso do corpo em contato com outro corpo, usavam a improvisação de movimentos e apresentavam suas danças não mais de forma linear, mas sim como um videoclipe.

“Mudaram as referências”, diria Greiner (2010, p.22-3):

Tais mudanças de natureza epistemológica têm questionado a própria natureza da dança e por isso, não raramente, são identificadas como o avesso de outras experiências já reconhecidas, causando estranhamento. [...]Tais experiências atravessam teoria e prática, como exercícios de revezamento, como propuseram Deleuze e Foucault em *Os intelectuais e o poder*.

Discussões perpassadas e, quando não, problematizadas no centro de reflexões críticas advindas, sobretudo, dos desdobramentos artísticos possibilitados pela emergência da dança contemporânea, no meio do século passado: delas emergem a necessidade de reconfiguração desses lugares. Sobre o período do começo dos anos 1960, encontramos uma bibliografia que em sua maior parte constitui-se de artigos acadêmicos, aludindo aos que seriam então os “novos” discursos sobre os papéis do corpo e os limites da sua linguagem:

Alunos de Merce Cunningham, os integrantes da Judson trouxeram consigo os movimentos antiexpressivos por ele empregados, assim como as composições que fugiam da estrutura narrativa por meio da utilização do método do acaso, das criações de Cunningham com John Cage. Para esses jovens artistas, no entanto, as rupturas com o caráter expressionista da dança moderna, executadas pelo mestre, não chegavam à radicalidade por eles pretendida, pois primavam por uma abordagem do movimento ainda muito centrada na figura e na forma.(FERNANDES, 2010, p.154)

No trecho acima, podemos observar como a noção de representação aparece pulverizada em meio a proposta mencionada. Ou seja, reconhece-se uma realidade a ser rompida nessa busca de descentralização da dança, tão associada a figura e a forma dos movimentos. Porém, para tal feito busca-se ainda outra abordagem metodológica para a dança, considerando-a como problematização cognoscível. Em grande parte são trabalhos que buscam explorar as possibilidades do dançar naquilo que seus intérpretes então reconheciam como tensões existentes. Vemos aí uma mudança significativa, inclusive na escolha dos vocabulários: menos explicar, mais experimentar.

Nesse movimento no qual busca-se romper com aquilo que pode ser reconhecido como modelos centrais, estruturais ou tradicionais da dança, por vezes faltam palavras para definir-se o que é este ato de se movimentar. Nessa tentativa de identificar uma

essência ou base que facilite essa decodificação, criamos uma finalidade para a dança. Propomos que esta comunique algo, para então buscarmos romper com esse algo que ela comunica, e assim estabelecermos novas possibilidades de dizeres, distintos dos que já foram anteriormente ditos. Curioso notar certa recorrência nas pesquisas em dança – por vezes de trabalhos não alinhados à produção pós-crítica – de análises teóricas que fazem a associação, quase integrada e muito naturalizada, entre as noções “fala” e “corpo”. Nesse sentido, encontramos exemplos como “dança como linguagem” ou “o movimento cria o encadeamento das ideias de uma fala” (BASTOS, 2014, p.142), ou ainda a expressão “diálogo dos corpos”. Essas abordagens fazem elementos corporais tais como tom, cor, postura, proporções, movimentos e tensões tornarem-se sinais de “uma linguagem clara para aqueles que aprenderam a lê-los. [...] A nós, artistas, cabe captar esse momento histórico [da dança] e expressá-lo algo dentro de nossa linguagem, com isso contribuindo na expansão desses ideais” (ALVARENGA, 2009, p.9 e 106). Assim, a dança é um pretexto, ou um fim, para a transmissão de algo.

A associação dança/linguagem acaba sendo um complexo princípio motriz na construção da disciplinarização do dançar – ou até mesmo da arte. Esses princípios, ao cumprirem as condições conceituais para a possibilidade de formular proposições, caminham inclusive para o instrumental analítico próprio ao campo dos estudos da linguagem:

É importante ressaltar que, embora esse autor [Bakhtin] tenha desenvolvido essa teoria no campo da linguagem escrita, não me furto a estender suas ideias à linguagem do movimento e da dança como expressão humana, e, portanto, como auxílio à presente investigação. (ALVARENGA, 2009, p.134)

Dada a hegemonia da escrita como detentora da verdade dizível, a produção em dança muitas vezes buscou “traduzir” o ato de dançar. Por meio do vocabulário próprio a essa possibilidade de estabelecer e fixar seus fundamentos a partir das ideias de código, linguagem, dizer, falar, transmitir (e todo o mais variado campo léxico que tem se reinventado na contemporaneidade), temos esculpida a chave e a fechadura da interpretação rumo ao texto, seja ele na folha, seja ele no corpo. Como se o homem “como objeto de saber, só [pudesse] surgir na investigação empírica de suas atividades; como ser

que trabalha, que vive, que fala, preso à produção, à vida e à linguagem” (QUEIRÓZ, 1999, p. 37).

Outras alternativas de abordagens – escrita performativa, dramaturgia da dança, dança dramática – são, no geral, a reforma de uma mesma proposta, que permanece: encontrar a melhor linguagem, o melhor vocabulário, a palavra adequada para traduzir o sentido e a essência do que se está dizendo ao dançar e daquele que diz dançando. Aqui e ali, um e outro nome, novas reformulações, readequações a mais e, por vezes, até um retorno ao que já fora dito. Tal qual um comentário que age “conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca” (FOUCAULT, 2004a, p.10). Como Greiner (2010, p.22), que busca, no interior da dimensão da linguagem, vagar por outras instâncias narrativas:

[...] a paridade entre dança e texto escrito tem funcionado como um convite a novas abordagens para o ato de traduzir dança em uma descrição verbal. As novas tentativas de tradução, como por exemplo, a chamada escrita performativa (*performative writing*), tornaram necessário o reconhecimento da distinção de cada mídia e a observação do modo como os corpos que dançam (re)constroem paisagens do risco e vagueiam por outras instâncias narrativas, nem sempre perceptíveis mas nem por isso menos importantes.

Essas dimensões específicas da pesquisa em torno da terminologia dança pela qual, hoje, buscamos superar as “tradicionais visões sobre questões da cultura na dança” (ANDRADE, 2012, p.686), muitas vezes:

[...] levaram a entendê-la [a dança] como um sistema de representação de uma identidade cultural que como um código pertencente a um texto comum, deve ser interpretado/decodificado em outro texto, a crítica, para qualificar o sentido de pertencimento da obra a uma historicidade ou comunidade local.

Há vontade de verdade em deslocar os vetores que fazem o presente da dança corresponder a domínios de conhecimento estabelecidos como tal. Nesse sentido, a noção de corpo como linguagem, dança como língua e ambas serem passíveis de tradução, tão recorrente no campo da dança, tem se modificado substancialmente.

Gil (2002, p.68) afirma que é:

[...] impossível recortar, nos movimentos do corpo, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua natural. Seja como for que recortemos a massa dos movimentos corporais (por planos, por volumes, por traços-signos – como na notação de Laban), esbarraremos sempre num fato irredutível: o deslizar de umas para as outras ou a sobreposição das unidades recortadas impedem que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que “se articulam”.

Isso porque a noção de comunicação verbal se constrói sobre um corpo biológico, que se utiliza de mecanismos físicos para a articulação da linguagem. O que Gil discute – e vemos articulado em outras escritas contemporâneas – é que a experiência vivida nos movimentos corporais não depende da articulação mecânica do corpo. Ou seja, o exercício do impensável resultante de um acontecimento, como o ato de dançar, não advém necessariamente do conjunto de movimentos entendido como partes delimitadas. Isso porque a noção de expressão não se desmonta analiticamente termo a termo, movimento a movimento – como se fosse uma análise gramatical de uma oração – abrindo assim a pequenos significados que, em um todo, constituiria uma mensagem. A dança não termina ou começa no movimento físico, ou seja, expande-se para além da possibilidade do corpo biológico ou da dança como rendimento mensurável das habilidades físicas. A falta de fronteiras aqui mencionadas nos remete ao trecho que abre o capítulo: a vontade que impele a novas condições de existência para intensificar as relações com o conhecimento não no sentido de referendar algo, e sim de experienciar outros modos de vida.

Lepecki, coreógrafo, dramaturgo e professor do departamento de performance, repensa a intensidade dessa corporeidade a partir do reconhecimento do *status* de um corpo atual, que seria politicamente o “corpo emudecido” (KLEINUBING, 2011, p.209), um corpo inerte diante da experiência. Inspirado em Rancière, Lepecki (2012, p.44) reconhece no fazer artístico uma volta à conexão entre arte e política, no âmago do regime estético. Isso porque “uma verdadeira política” deve ser definida “*literalmente* em termos estéticos”. Entendendo a dança como uma “contínua e cuidadosa identificação e crítica daquelas forças sociais, políticas e ideológicas que coordenam de modo sutil os meios de construção do corpo em sua relação com o tempo do mundo” (LEPECKI, 2006, s.p.).

Inclusive, talvez por um certo cansaço geral no modo como se vinha abarcando tais questões, ou por esgotamento de um meio de criação que não dava conta de outras formas de afecção e novas inquietações, em muitas discussões estéticas atuais sobre o ato de dançar vemos novas disposições se movimentarem, para além dessas configurações discursivas, desses endereçamentos que colam, quase que imediatamente, dança à linguagem.

Essas novas concepções trazem consigo alguns pressupostos teóricos que advém do atual momento teórico: problematizar a dança pela emergência da experiência que dela podemos evocar, considerando que “a vida relacional transborda o quadro institucional estabelecido. Foucault não cansa de repetir: não basta ‘liberar’ o que se supõe sufocado ou reprimido. O próprio reprimido e sufocado foi produzido pelos dispositivos disciplinares” (COSTA, 1995, p.130).

A noção de *corporeidade*, abordada no capítulo anterior, seria aquilo que, para além das necessidades físicas e biológicas, efetua domínios de práticas subjetivas. Se entendermos dança como linguagem, seria nesse espaço corpóreo que ela concretizaria a *manifestação* de um *dizer*, como já mencionamos. Nessa perspectiva, a dança, ao expressar um *código*, ao ser o *modus operandi* para a *transmissão* de algo, tem no corpo sua máquina de escrita: as corporeidades seriam tintas dessa máquina, meio pelo qual inscrevemos a nós mesmos, a partir de nossas cores, neste mundo. Essa abordagem nos remete a entrevista *Sexualidade e política de Foucault* (2012, p.31), em que se problematiza essa noção de corpo como prática de confessional: nesse sentido, ele sempre tem algo a confessar sobre nós, servindo como uma espécie de “objeto de exame e nada mais que isso”.

As corporeidades em movimento do samba de roda, sob a perspectiva da dança como transmissão de algo, efetua no campo das *danças populares uma ideia ainda mais específica de transmissão*, a da essência de um sujeito nacional, como já mencionamos. Isso porque o Brasil em alguns momentos da sua construção histórica, necessitou produzir uma noção de identidade e , neste caso um projeto corpóreo a partir das práticas

do samba de roda foram uteis expressões para tal. Porém, para além dessa tema do samba como expressão da nacionalidade, já tão abordado, por qual outro viés poderíamos recodificar a construção discursiva sobre ele. Ou seja, há algo ele que seja possível de ser dito para além de análises sobre a intencionalidade musical e dançante ? Trazendo essa questão para o termo *dança*, disassociando-o da noção de danças populares, poderíamos problematizar da seguinte maneira: sendo a dança, no caso o samba de roda, um ato sem finalidade específica, sem um fim em si mesma, qual o lugar de sua pesquisa?

Embora seja possível constituir ambos questionamentos, notamos que os efeitos sobre os campos de pesquisa *danças populares* e *dança* são distintos. Se por um lado, no domínio das danças populares, esse questionamento não é problematizado, ou seja, não passa pelo crivo de verdade na área, não circula como enunciado e nem configura estratégias de pesquisas específicas para tal, por outro, se pesquisarmos a terminologia *dança* e nos atermos aos trabalhos contemporâneos sobre o assunto, encontraremos o *status* de conhecimento desta posto em cheque, por meio de distintas abordagens, sobretudo as contemporâneas.

Portanto, podemos dizer que o termo *dança* abrange certas combinações estratégicas em termos de construção de conhecimento, a partir de atravessamentos que lhe permitem inclusive colocar em dúvida toda e qualquer finalidade da dança para além da experiência. Por outro lado, as regras do jogo que efetuam a circulação da terminologia *danças populares* propiciam outro sistema de valoração, cujos domínios de conhecimento por vezes não têm permitido, até então, esse mesmo campo relacional. Assim, embora a terminologia dança interseccione ambos campos, consideramos que o domínio das *danças populares* é abordado visando atingir uma finalidade específica de maneira mais recorrente.

Mas é bom separar que dentro do domínio das danças populares encontramos um leque classificatório variado, partindo de diferentes critérios. Dos manuais enciclopédicos folclóricos a alguns trabalhos contemporâneos, podemos citar a recorrência dos termos *ritmos*, *batuques*, *folgedos*, *festas*, *jogos*, *congadas*, *pastoris*, *autos* etc. Ainda que apresentem aderência a trabalhos críticos, as danças populares, por fazerem parte de uma área para lá do horizonte do saber formal, têm uma série de subcategorias por vezes contraditórias: mudam conforme o autor, são de difícil delimitação e nem todas as

classificações são compartilhadas mutuamente entre aqueles que praticam e aqueles que analisam.

Afinal, há festas onde ainda se realizam *pastoris* que se mesclam com *autos*, assim como há *folguedos* que pressupõem *jogos* e também danças que pressupõe *folguedos*, porém, nos contextos em que se realizam, são conhecidos como *feira*. Há batuques que mesclam outras sonoridades, e batucadas que não são batuques. Há também os que realizam tais práticas porque nelas nasceram e a partir delas constituíram seus modos de vida, assim como grupos que realizaram pesquisa e optaram pela representação de algumas práticas. Há algumas práticas que hoje já não se realizam espontaneamente, mas que ainda constituem uma relação de identidade com alguma região e outras que foram em algum momento folclorizadas, mas se realizam hoje dentro da lógica do mercado de entretenimento. E há também a dificuldade de conceitualização, tais como definir dentro desses critérios se a *batalha do passinho*, dos bailes *funks* cariocas, seria dança popular ou não.

Essas noções formulam a verdade historicamente articulada no domínio da dança, e a referência a estes termos dificilmente mantém-se fora dos trabalhos e portfólios de dança atuais. A dança, como objeto de saber, emerge no Brasil como campo de pesquisa mediante a possibilidade de ser entendida como transmissora de uma mensagem. Devido a diferentes deslocamentos históricos, essa continuidade dimensional da dança como linguagem aparece nas danças populares por um viés ainda mais específico: não apenas se comunica algo, como o assunto comunicado *fala sobre* nossa identidade –as roupas e rituais anteriores e posteriores a dança *dizem sobre* hábitos de vida, o modo como se dança *diz sobre* uma história ancestral. Nas normas e regras de delimitação e pesquisa das danças populares, a dança transmite múltiplas combinações de identidade.

De acordo com Silva (2009, p.4), seria comum haver “uma preocupação cada vez maior com as pessoas comuns e as maneiras pelas quais elas dão sentido às suas experiências, vida e mundo”. Voltamos à dimensão da experiência. Sobre vastas

possibilidades de arcabouço teórico, as análises voltadas a dimensão da experiência em seu acontecimento singular e local fazem jus a essas correntes críticas.

Assim, esse ato da dança pode se dar na “qualidade da presença de certo bailarino, ou à fluência da sua energia” (GIL, 2002, p.68). Esse corpo, em vez de pensado como campo de inscrição e transmissão de mensagens e no lugar de ser metodologicamente analisado de acordo com a sua biomecânica, emerge da ideia, aqui convocada, de *corporeidade*: múltiplas forças e vontades de saber constituindo efeitos – locais, pontuais e sempre fragmentários – sobre os corpos que vivem. E o campo de imanência sob o qual constituímos diferentes corporeidades parte das possibilidades de vivências em meio urbano –nos espaços vividos da cidade –, no interior dos estados –campos nos quais se dão as hoje existentes relações agrárias –e nos meios fronteiriços – campos em que os limites de uma realidade agrária convivem com uma economia de mercado, tal qual o Recôncavo Baiano.

Reconhecendo a atualidade dessa discussão teórica em torno da dança, que “tem questionado a si própria, em uma permanente tensão com o mundo em que é produzida” (BRUNO, 2011, p.67), vemos várias estratégias sobre as quais se debruçam hoje grupos de dança, grupos de pesquisas, *performers*, centros culturais, editais de dança etc., para provocar experiências no rol das danças institucionalizadas, considerando que estas são, de acordo com Martins (2010, p.1) “a dança do nosso tempo’ referindo-se à dança criada, hoje, nas universidades e/ou centros de cultura”. Assim, grupos, organizações e sujeitos dançantes priorizam seus processos investigativos como um dos eixos principais do fazer em dança contemporâneos (KATZ e GREINER, 2005), seja propondo uma obra produtora de pensamento crítico na área (KATZ, 2005), seja questionando a isonomia entre dança e movimento (BRUNO, 2011), ou permitindo-se a uma “corporeidade errante” (VELLOSO, 2009, p.136.).

Tais perspectivas fazem sentido a partir do referencial pós-crítico no qual hoje se situa boa parcela dos trabalhos que encontramos: se o acontecimento irrompe em instantes e estes instantes possibilitam experiências, uma escrita em conformidade com esses pressupostos também faz da leitura, ou da pesquisa, ou do processo de composição do movimento, um campo de experiência. Esses elementos, voltados para a irrupção da experiência, buscam trazer à superfície certa atitude de urgência na produção do

pensamento. Há certa vontade de colocá-los “em uma infinidade de gestos que cortam o tempo, as fronteiras, os limites, aceleram a intensidade. O pensamento convocado às categorias de uma vida dançante torna-se ação e criação” (FERRAZ, 2014, p.94).

Encontramos nos trechos teóricos até aqui selecionados um campo lexical que atribui várias referências, diretas ou indiretas, ao estatuto político do corpo, à composição desse corpo como criador de um espaço próprio, assim como ao já mencionado esgotamento da noção de linguagem corporal. Além do mais, vimos muitas referências à noção de espaço, ambiência, acontecimento e tempo como marcadores ou disparadores possíveis para se pensar deslocamento, movimento e potência. São perspectivas marcadas pela ideia do atravessamento do corpo como campo de acontecimentos, marcadas por um vocabulário repleto de referências à intensidade. Propõem pensar um corpo que “se constitui através de práticas no âmbito da dança, um modo de vida que nem sempre está na execução de uma técnica específica dessa arte, mas no viver a dança em diferentes possibilidades e potencialidades” (FERRAZ, 2014, p.95). Experiências em dança que brinquem com desorientação, lentidão, um corpo dançado que:

[...] desmembra o paradoxo, separa os seus elementos e recombina-os, sobrepõe-nos, joga com eles fazendo proliferar o sentido. Ao mesmo tempo produz evidentemente caos, vertigem e uma instabilidade suprema – do corpo material no espaço, e do sentido. (GIL, 2002, p.179)

Esses trabalhos põem em cheque os essencialismos em torno de um sujeito de conhecimento, de uma noção de subjetividade na qual o indivíduo atinge o conhecimento tanto de si próprio quanto, por meio do acesso à transmissão de saber, dos outros. Também problematizam as premissas que instituem a dança, ou sobre os limites e as possibilidades desse fazer, não deixando de lado os jogos políticos e econômicos que criam lugares e não lugares, discursos e não discursos.

Essas novas contingências teóricas em danças, produzindo essas outras práticas e, assim, fundando novas metodologias, acabam por criar também o reconhecimento de novos problemas. Se por um lado esses saberes impelem a essas novas transgressões, por outro, há o reconhecimento de novos problemas que impedem, adiam e atravessam a concretização dessas possibilidades. Sob uma analítica baseada nos estudos de Foucault,

reconhecemos nesse processo o surgimento de novas vontades de verdade a partir da emergência de múltiplas relações de forças em tensão e, assim, a constituição de novas resistências a técnicas de poder que afloram dessa nova combinação de forças. Diante disso, a constituição de um si que dança é a possibilidade de estabelecer modos de vida para além do saber e das formas de poder possíveis, como maneira de repensar os processos subjetivos dos quais não se escapa a partir de outro eixo ético. Por isso, procurar:

[...] a contingência do que nos fez ser o que somos, pensamos e fazemos e, a partir disto, deflagrarmos vetores transversais que nos desconectem dessa contingência para que possamos não mais ser, pensar e fazer o que somos, pensamos e fazemos, introduzindo uma diferença no presente e inventando novas formas de ser, pensar e fazer. (QUEIROZ, 1999, p.119)

Essa referência à reinvenção de novos processos subjetivos nos remete aos trabalhos de Foucault voltados para a problematização da ética e da relação consigo. Antes de *História da sexualidade*, o problema da vida aparecia em Foucault a partir dos vetores de poder na condução das formas de vida, sendo a *bíos* uma questão de Estado. Ou seja, a vida como um problema de governo, “se vocês preferirem, uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo” (FOUCAULT, 2005b, p.286). Nessa fase de pesquisa, o autor problematizara procedimentos de condução de condutas, entendendo sociedades como a nossa como uma complexa teia que efetua relações entre poder-verdade-sujeito. Um recorte histórico das regulações normatizadoras: “a biopolítica vai se dirigir, em suma, aos acontecimentos aleatórios que ocorrem numa população considerada em sua duração” (FOUCAULT, 2008 p.293). Como lembra Veiga-Neto (2000, p.185):

O papel da disciplina foi fundamental para o jogo do pastor. É a disciplina – enquanto “anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 1989, p.128) – que funciona como um operador, como uma técnica, em bloco (MARSHALL, 1994), capaz de colocar para dentro de cada indivíduo o olhar do soberano que se apaga com o raiar da Modernidade.

Embora nosso foco seja o eixo ético dos trabalhos de Foucault, essa referência às pesquisas que abordam a condução das condutas da população tem possibilitado abordagens em dança a partir das análises de dominação e investimento nos corpos. Como a dissertação de Araújo (2010, p.11), que ao problematizar “o corpo que dança como sujeito na produção de um saber de si” aborda também a “prática do poder em relações na dança” (p.11) no qual o “poder que é exercido pelo corpo que dança também é entendido como poder-corpo” (p.11). Essa perspectiva parte da materialidade do corpo e da biologia da vida para pensar os processos de subjetivação, como maneiras de dominação, no campo da dança. Ainda segundo Araújo (2010, p.94), “Sendo as relações de poder intencionais e não subjetivas, podemos entender estes aspectos [das relações poder-saber-sujeito] como intrínsecos à esta materialidade. Estando na materialidade dos corpos, o poder também está na materialidade da dança”.

Ou conforme apontam Falkembach e Icle (2016, p.631):

O que as teorizações de Camozzato e Garcia nos atentam é para o governo e a fabricação de corpo-sujeito em qualquer prática de ensino de dança, não apenas nas práticas de técnicas codificadas. Identificamos, por exemplo, que quando Rudolf Laban, em seus estudos sobre o movimento, fala em treinamento dos valores humanitários há, de algum modo, a sua compreensão da possibilidade de fabricação da humanidade, por via da educação pela dança, por via do estudo do movimento humano e da prática da dança.

A emergência do tema da docilização dos corpos resvala assim, na produção em dança, perpassando pelo caráter pedagógico que por vezes essa assume.

No campo da educação também é comum essa referência aos investimentos sobre o corpo como maneira de domínio sobre a vida. Mencionamos o campo de educação justamente por ser nesse domínio de conhecimento que a noção da dança recorrentemente é inscrita como investimento de um corpo pedagogizado. Valle (2016) questiona a noção de autonomia no campo do ensino da dança a partir dos escritos de Veiga-Neto

(2000), analisando documentos oficiais de sete cursos superiores na área e os respectivos discursos sobre autonomia. Utilizando a tríade poder-saber-sujeito, aborda a importância dessa perspectiva foucaultiana para questionar o “pensamento que tenta ser transgressor, e que repercute na dança, mas acima de tudo na educação, visto que estamos falando de formações universitárias que atuam em formações de nível básico” (VALLE, 2016, p.108). A instituição escolar, assim como as academias de dança, são problematizadas como:

[...] o *locus* onde novas tecnologias são tanto inventadas quanto aplicadas; ela é, além disso, a instituição que mais ampla e precocemente se encarrega de “capturar” os indivíduos e disseminar tais tecnologias.

Assim, numa perspectiva foucaultiana, a escola moderna não é entendida como um caminho para a racionalidade, liberdade e igualdade humanas; não se trata, portanto, desse tipo de neoplatonismo, que assume o sujeito como um *datum* natural, centrado e unitário, a ser desenvolvido/iluminado pela ação pedagógica. Ela não é também entendida como uma instituição a ser analisada a partir de princípios intelectuais e morais tomados *a priori* – um tipo de ideologismo fundado nas filosofias da consciência. (VEIGA-NETO, 2000, p.189)

Esse modo de problematizar a vida possibilita que esses inúmeros trabalhos, relacionados à dança e à educação – e ao campo que intersecciona ambos –, preocupem-se em “historiografar o presente e problematizar o sujeito em sua forma histórica” (QUEIROZ, 1999, p.109), porém, abordando os processos subjetivos a partir das técnicas de investimento sobre os corpos. Essas noções são elementos com potencial disruptivo clamados também no campo da educação:

[...] é termos claro que as categorias iluministas – como a transcendentalidade da consciência e do sujeito, a totalidade, a razão, etc. – não são adequadas para explicar os novos arranjos econômicos, geopolíticos e culturais e as novas distribuições de forças que daí decorrem. Isso significa, por exemplo, não tomar a escola por aquilo que ela deveria ser, para, a partir daí, lamentar seu suposto decaimento ou prescrever alternativas para a sua assim chamada recuperação. Significa, também, não buscar uma outra natureza essencial para essa instituição; buscar um outro e novo sentido que nos informaria, ao fim e ao cabo, o que é mesmo a escola hoje. (VEIGA-NETO, 2000, p.183)

Seguindo essa linha de raciocínio, o pensamento moderno baliza os mecanismos pedagógicos de acesso ao conhecimento, ou à verdade. A escola, espaço naturalizado para o acesso à verdade, seria, de acordo com essa perspectiva, a instituição responsável tanto por transmitir o conhecimento acumulado quanto por passar as premissas investigativas fundamentais que proporcionam ao sujeito escolar separar o verdadeiro do falso. Assim como a dança, veríamos na educação uma tentativa de deslocamento em direção a minúcias do fazer:

[...] na contemporaneidade a pedagogia precisa dar conta da pluralidade das verdades. [...] Portanto, o deslocamento para a análise de um nível mais microscópico é uma estratégia para dar conta dos modos de operar da contemporaneidade. Isso implica a atenção às contínuas micro-operações e intervenções envolvidas nas relações que produzem a prática pedagógica; às inúmeras e infinitesimais escolhas, invenções e tomadas de decisões envolvidas nas condutas de professoras e professores ao conduzir às minúcias esse fazer. (FALKEMBACH; ICLE, 2016, p.631)

Ainda que a articulação teórica, produção acadêmica em arsenal teórico crítico e áreas de pós-graduação em dança ainda sejam muito recentes no país, o processo constituiu-se de maneira similar. Falkembach e Icle (2016, p.630) afirmam que:

[...] trata-se de pensar esse ainda pouco explorado ambiente da educação escolarizada, qual seja, o ensino de dança. No Brasil, a dança é subcomponente de Arte e obrigatória na educação básica. Mesmo que de forma ainda rara, o campo tem crescido de maneira exponencial. Entretanto, o trabalho de dança ainda é recente como objeto de pesquisa nas universidades. Apenas nos últimos anos, um conjunto de pesquisas começa a explorar os problemas do ensino de dança na Educação Básica e suas idiossincrasias.

Apreende-se um conjunto de técnicas visando aprimoramento dentro de uma área específica da dança; angaria-se condições culturais que permitam a manutenção do sujeito nesse processo de aprendizado e o formamos institucionalmente, por meio da transmissão de uma tradição. Salvo diferenças de campos e suas particularidades intrínsecas, assim como a educação, a formação em dança pode voltar-se à profissionalização ou à pesquisa.

Especificamente, se unirmos as duas pontas, dança e educação, os parâmetros brasileiros se utilizam de referencial teórico voltado para o investimento de uma

interpretação cognitiva do conhecimento pelo sujeito escolar. Essas relações do ensino de dança no Brasil, o modo como se articulam em espaços de aprendizado formais, constituem nosso campo para entender as formas de ensinar e aprender e como se organizam as matrizes de conhecimento destas. Todas as práticas corporais tais como a dança e seus processos de transmissão nos mostram uma ideia de corpo, de sujeito e de saberes que lhe são relacionados. Segundo os parâmetros curriculares, a dança aparece como:

[...] um modo privilegiado de conhecimento e aproximação entre indivíduos de culturas distintas, pois favorece o reconhecimento de semelhanças e diferenças expressas nos produtos artísticos e concepções estéticas, num plano que vai além do discurso verbal: uma criança da cidade, ao observar uma dança indígena, estabelece um contato com o índio que pode revelar mais sobre o valor e a extensão de seu universo do que uma explanação sobre a função do rito nas comunidades indígenas. E vice-versa. (BRASIL, 1997, p.33)

Nesse trecho, vemos a ideia de despertar no sujeito o aprendizado por meio da afirmação de identidades distintas que, quando em contato, estabelecem processos de subjetivação implícitos na relação entre eu e o outro, via mediação da escola. E, se olharmos mais localmente, no exemplo de contato com a dança indígena, a dança aparece como subterfúgio ilustrativo do que seria a realidade cultural desse outro, no caso o índio. Esse caráter imagético aparece com relação às danças populares como um todo:

Os jogos populares de movimento, cirandas, amarelinhas e muitos outros são importantes fontes de pesquisa. Essas manifestações populares devem ser valorizadas pelo professor e estar presentes no repertório dos alunos, pois são parte da riqueza cultural dos povos, constituindo importante material para a aprendizagem. (BRASIL, 1997, p.50)

Se está presente nos parâmetros é porque está em relação com o formato de produção acadêmica sobre o assunto:

Se as universidades, sistematicamente, inserissem conteúdos desse universo tão diversificado e plural das danças brasileiras, acredito que os resultados seriam positivos e eficazes, pois a história dos povos colonizados poderia ser recontada e valorizaria outros referenciais

sociais, ainda tão excluídos e recalcados, tanto pela sociedade em geral quanto pelos sistemas de ensino da arte nas escolas. Essa tentativa de busca pelo “corpo onírico” está calcada nos princípios individuais de cada corpo e suas subjetividades, estimulando o(a) aluno(a) a pesquisar o seu universo pessoal, suas possibilidades, potenciais, capacidades e dificuldades, conscientizando-se de sua própria história de vida, acredito que, assim, teremos inovado as metodologias de ensino da dança, principalmente, nas escolas públicas. (MARTINS, 2010, p.4)

Mas não só dessa perspectiva podemos abordar tanto a dança quanto a educação.

As abordagens de Foucault deslocaram-se no percurso de sua obra e, por sua vez, o uso de seu referencial teórico também, o que justifica trazermos aqui um pouco do percurso do autor. Em cursos como *Do governo dos vivos* (2014), *A hermenêutica do sujeito* (2010) e *Coragem da verdade* (2010) as problemáticas da história da nossa subjetividade são abordadas desde outros procedimentos que não os vetores históricos de um sujeito moderno. Em suas convergências e distâncias entre o cuidado de si neoplatônico e o ascetismo dos primeiros séculos da era cristã, Foucault aborda a noção de experiência, tanto como conceito problematizador das práticas de dança e danças populares quanto nas abordagens discursivas que confabulam certas pesquisas atuais. Como lembra Cubides (2007, p.63):

En este sentido, se puede afirmar que Foucault, ulteriormente, pone en evidencia que el sujeto no es sólo un espacio trazado desde el exterior por las técnicas discursivas o el mero efecto de las complejas y múltiples técnicas políticas dirigidas a normalizarlo e individualizarlo, sino que también puede constituirse, mediante prácticas de libertad y técnicas de sí. Para él la subjetividad es una construcción permanente, nunca acabada, que en cada momento expresa relaciones de composición entre fuerzas activas y espontáneas, que proporcionan nuevas direcciones de transformación de la vida y fuerzas reactivas que se ocupan de las funciones de conservación, de adaptación y utilidad: el individuo configura entonces una jerarquía, una diferencia de cantidad de las fuerzas cualificadas.

Ou seja, de que maneiras o modo de existência de sujeitos possíveis podem ser traçados, para além de uma questão biopolítica, por meio de um governo de si. A esse processo, no qual os indivíduos estabelecem uma relação de si para consigo, chamaremos de estética da existência:

Por esta noção, o filósofo compreende o jogo de criação e liberdade no interior do qual o sujeito inscreve-se, com vistas a transformar-se, transfigurando-se tal como uma obra de arte. A estética da existência não visa à extorsão de uma verdade profunda e oculta no sujeito, cuja descoberta deveria ser empreendida. Trata-se aqui menos de descobrir-se quem se é que inventar a maneira como se pode ser. A arte de viver (*tékhne tou bíou*) faz do sujeito artesão, artífice de sua própria existência. (FURTADO, 2013, p.54)

Na busca por práticas de resistência que não sejam meramente reativas, e sim táticas afirmativas da vida, Foucault desloca-se para o tema da “cultura de si” e da “relação consigo” presentes em alguns escritos da Antiguidade clássica, abrindo para trabalhos contemporâneos a possibilidade de instrumentalizar esses deslocamentos históricos em análises locais e fragmentárias de práticas contemporâneas.

Como há muitos usos possíveis desse referencial teórico, comecemos então pela abordagem em a *Hermenêutica do Sujeito*. Nesta obra o modo de ocupar-se consigo mesmo pode ser entendido – de modo geral – como trabalho, exercício e olhar nos quais a própria vida passa a ser o núcleo da ocupação daquele que vive. Assim, a relação com o conhecimento não é da ordem da aquisição, como instrumental para atingir um fim determinado, por exemplo, o conhecimento de uma área de atuação de um especialista médico. Nem as formas desse conhecimento seguem o mesmo regime, técnicas e discursos que organizam e estruturam nosso saber atual. O conhecimento é relacional, ou seja, constitui-se em “relação a”, e não um conjunto de noções que se mostram ao sujeito quando já constituídas, como um “*a priori* de”. É um conhecimento em relação à vida à medida que essa é a relação de si com o outro, um conhecimento a partir do exercício de si sobre si.

Ao nosso olhar contemporâneo, acompanhar esse endereçamento causa certa dificuldade. Para entender o cuidado de si, teríamos que nos permitir pensar em “cuidado” e em “si” a partir de outros pressupostos. Caberia-nos entender tal cuidado como ato de

comprometimento consigo mesmo que, de forma contínua, não seria um limitar-se a falar ou buscar em si uma verdade, e sim um constante trabalho e exercício de si sobre si mesmo. Um modo de encarar e de estar no mundo, de praticar ações e de estabelecer relações com os outros. Essa relação difere para nós, segundo Foucault, da seguinte maneira:

Onde entendemos, nós modernos, a questão “objetificação possível ou impossível do sujeito em um campo de conhecimentos”, os antigos do período grego, helenístico e romano entendiam “constituição de um saber sobre o mundo como experiência espiritual do sujeito”. E onde nós modernos entendemos “sujeição do sujeito à ordem da lei”, os gregos e os romanos entendiam “constituição do sujeito como fim último para si mesmo, através e pelo exercício da verdade”. (FOUCAULT, 2011, p.284)

Assim Foucault constrói uma conjuntura sobre a dimensão ética da vida, pensando-a a partir de modos de existência e da dimensão de práticas de liberdade que têm provocado as atuais escritas em dança, conforme vemos emergir de alguns trabalhos em dança anteriormente citados nesta pesquisa. Essa inspiração nos trabalhos de cunho ético foucaultiano variariam sobre certa noção de práticas de liberdade possíveis.

Se Foucault fala de relações de poder, flexíveis e instáveis, e não de “um” poder único e localizado do qual poderíamos liberar-nos, da mesma forma fala sobre “práticas de liberdade” e não em liberdade, pura e simplesmente. A liberdade é uma condição essencial para as relações de poder. Se não há possibilidade de algum tipo de liberdade, algum foco de resistência, não se trata de uma relação de poder, mas de um estado de dominação.

Na ética de si grega, uma forma de exercer essas práticas de liberdade é a busca por uma existência mais bela, uma estética da existência baseada no cuidado de si, que não se constitui numa prática isolada, num individualismo exacerbado ou num puro exercício de solidão, mas sim numa prática social. O cuidado de si, como um conjunto de ocupações na Grécia Antiga aparece assim como uma intensificação das relações sociais. (FOUCAULT apud LOPONTE, 2002, p.76)

Seria uma perspectiva de trabalho distante da noção de transmissão de conhecimento, tal qual o conhecemos. Há um deslocamento histórico das premissas do pensamento moderno até aqui. Por meio da possibilidade de usar o arsenal teórico dos

estudos inspirados nessa produção contemporânea que discute a relação ética do sujeito, temos uma produção contemporânea que, segundo vemos em áreas como *performance* e dança, visam incitar “uma perda de si mesmo nos espaços da sub-humanização, da caducidade e da precariedade ao camuflar-se em meio aquilo que é excretado, alijado, descartado pelo fantasma do corpo social – restos, cacos, detritos” (MARQUES, 2014, p.70).

Seriam espécies de direcionamentos éticos, pensados a partir daquilo que o autor circunscreveria como temática da “subjetividade numa reabilitação tanto de uma ontologia do presente quanto da concepção de Filosofia como exercício espiritual a ser atualizado” (PORTO CARRERO apud GOMES, 2012, p.37). Nesse sentido, delinea-se nos horizontes de pesquisa uma produção pensando outros modos de subjetivação, em confronto com uma tradição, tanto educacional, quanto artística, propondo abordagens subjetivas para além “do tema geral da liberação” (ORELLANA, 2012, p.38), inclusive na perspectiva sobre o samba de roda. Aliado com trabalhos que propõem dar vazão à experiência, os caminhos teóricos até aqui apontados vão em direção ao que Foucault, em *O governo de si e dos outros*, afirma que sua pesquisa pretendia realizar:

[...] análise do que se poderia chamar de focos de experiência, nos quais se articulam uns sobre os outros: primeiro, as formas de um saber possível; segundo, as matrizes normativas de comportamento para indivíduos; e enfim os modos de existência virtuais para sujeitos possíveis, [ao que complementa que] é a articulação dessas três coisas que podemos chamar, creio, de “foco de experiência”. (FOUCAULT, 2010, p.5)

Considerando esse aspecto da inevitável dimensão dos processos subjetivos, chegamos a um termo muito abordado nesta pesquisa como um todo: a noção de experiência.

Podemos entender experiência como sendo a composição de diferentes domínios de forças, em que técnicas de si, vontade de verdade e efeitos de poder relacionam-se de maneira agonística, produzindo, assim, formas de vida. Bondía ocupa-se com a experiência de acordo com a distancia entre experiência/informação, experiência/conteúdo. Segundo o autor, esse estratagema seria um modo de “limpar um pouco a palavra, mas, ao mesmo tempo, para deixá-la livre e solta, para deixá-la o mais vazia e o mais independente possível” (BONDÍA, 2014, p.45). Isso funciona não apenas como um recurso estilístico, já que a inapreensão da ideia de experiência vai de encontro justamente com o permitir-se viver o inesperado. Segundo o autor, a articulação dessa noção nos possibilita pensá-la como aquilo que:

[...] nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (BONDÍA, 2002, p.21)

A experiência é o próprio acontecimento, que desloca o acaso histórico, possibilitando outras – talvez – impensadas formas de existência. Bondía (2002, p.24) traça uma interessante perspectiva ao problematizar a experiência, partindo das configurações da vida contemporânea que parecem estar organizada em torno de uma antiexperiência:

O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresenta, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião. Depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça. (BONDÍA, 2002, p.24)

Esse modo de abordar a vida cotidiana como uma antiexperiência remete à terminologia de Lepecki “corpo emudecido”, já citada neste capítulo, no sentido de uma corporeidade cotidiana anestesiada da intensidade e da surpresa, entendidas como processos implícitos no permitir-se à experiência. Pensamos nessa intensidade e surpresa a partir de alguns caminhos apontados por Larrosa: a tentativa de nos agarrarmos apressadamente à noção de experiência, buscando sua assimilação, justamente tem nos tornado incapazes de vivê-la; ela não é um experimento, de maneira que não podemos testá-la por meio de fórmulas ou conclusões, pois não é mensurável ou calculável. Assim como não é uma prática material, já que não é passível de ser capturada com a lógica da ação. Seria da ordem do afeto, daquilo que, em dado processo, atravessa o espaço que há entre o saber e o não saber. A experiência é um modo de estar no mundo, de se permitir afetar e ser afetado, de permitir-se estar em passagem. É ela que nos lança ao novo. E por isso mesmo, não nos cabe interpretá-la como mapa, desenhado anteriormente ao caminho, mas uma jornada que pode ser cartografada à medida que se percorre.

Ora, não sendo a experiência mensurável, assimilável, capaz de ser vivida apressadamente ou explicada definitivamente, qual a relação dela com a noção de corporeidade? Bom, se podemos entender um corpo não emudecido como um corpo acionado/desperto para a vida, podemos ver esse despertar como a própria possibilidade de subverter o corpo cotidiano. Esse efeito possibilita outros regimes corpóreos: é um modo de arriscar-se na experiência. Referências a um corpo que permite perder-se é constantemente lembrado como modo de experienciar a vida, por isso a terminologia é sempre associada a uma multiplicidade de ações, em contraste com uma corporeidade em estado inerte: “tocá-los [os limites do movimento] e, por isso, movê-los, abrindo a possibilidade de mover junto outras categorias e delas nos apropriarmos” (ICLE, 2012, p.16).

Em consonância com essa ordem da afecção, o processo de surpresa de pesquisa que observamos em alguns enunciados sobre a prática do samba de roda remete-nos a esse processo de mobilizar a criação de pensamento a partir dos afetos e do encontro com essa prática em dança popular, ou particularmente, no samba de roda:

[...] é – não menos importante – participação: a alegria máxima do samba reside em fazer parte dele, em sambar. No sentido próprio, como

se sabe, “sambar” quer dizer dançar o samba. Mas, com licença poética, a palavra pode ser usada para designar qualquer das inúmeras modalidades em que é possível dele participar, seja cantando, tocando, batendo palmas, respondendo o refrão ou o relativo. E assim desfrutando do samba de roda através de todos os sentidos, mas também através de ações físicas, as quais transformam, é claro, a maneira como o corpo o percebe. Esse caráter totalizador da experiência do samba em nada diminui as qualidades específicas de cada um de seus aspectos. (IPHAN, 2004, p.71)

Inclusive, nas entrevistas realizadas, o não dito nas falas de mestre Real e de Dona Nilce permeiam o campo da impossibilidade de se definir a experiência, assim como a disposição necessária em permitir ao corpo ser o próprio acontecimento:

Minha filha, hoje nós tá levando a cultura pra dentro do colégio. Antes a gente aprendia sambar e dançar era na reza de São Cosme, de São Roque, de Santa Bárbara, de [Palinha]. Era isso. Ninguém ensinava. E hoje, hoje tem os ensinamentos. É como se fosse, você vê: vai dar duas horas de aula num colégio. (APÊNDICE)

Não adianta “eu acho isso, eu quero isso, tem que ser assim”... Nada! Mentira! Não tem fórmula, a cultura não tem fórmula, se tivesse fórmula, muita gente estava rica aí. Então não tem fórmula de ganhar dinheiro, é fazer um trabalho, construir... E aí ela vai lhe dar as opções que você buscar. (APÊNDICE)

Quando Gil (2002, p.7) traz a dimensão de presença ou fluência da energia do bailarino, vemos que essas noções não aparecem como espécie de meta comunicativa que se concretizaria na realização do movimento, nem se dão como discursos traduzíveis em palavras. A noção de linguagem a que corresponde a dança comporia, nesse cenário teórico, mais um imperativo, “que molda os seus movimentos”. Teríamos, nesse caso, mais ênfase no caráter informativo da dança, na tentativa de transformá-la em transmissão de conhecimento. Porém, quando o autor trás essa dimensão da presença e do fluir do bailarino, ele nos lança para singularidades dispostas em outro campo que não só o da concretização do movimento. É algo que se passa nesse contato com o outro, com aquele que dança. Esse não verbal, essa fluência e presença não postas em discursos significadores e em consonância com as funções sociais, corresponderia a uma singularidade sutil, incodificável, compondo o não esperado, não traduzido, o que Gil (2002, p.71) chama de “fantasma do visceral”.

É nessa visceralidade, na qual a energia do bailarino flui no contato com o outro, que a possibilidade do dançar se dá mediante constituição de uma atmosfera. Esta, segundo Gil (2002, p.110):

Tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. É, por conseguinte, infrassemiótica e interior-exterior aos corpos. Digamos que os penetra inteiramente: neste sentido, é mais que um meio, faz parte dos corpos.

A energia dos corpos dançantes, a intensidade dessas corporeidades invadem o espaço e o tempo, atirando ao inesperado o corpo acionado. A atmosfera torna-se o próprio corpo. Nessa atmosfera, criada pelos os autores aqui já citados – que estão criando teoricamente a crítica em dança com referencial pós-crítico – quando articulam seus discursos buscando provocar e movimentar suas premissas, mais do que nos convencer argumentativamente ou elucidar suas ideias, os trajetos escritos da dança buscam criar um espaço atmosférico no texto uma experiência estética provocativa.

Assim, testar os limites, pôr em movimento as premissas políticas que organizam o fazer em dança, criar “insuspeitados vetores de subjetivação e de novos modos de vida” (LEPECKI, 2012 p.43), provocam pensar a arte além do seu caráter informativo:

Há muito tempo confinamos a arte em suntuosos museus, emoldurando-a como objetos seletos, apartando-a da vida cotidiana. Se ainda lembramos Nietzsche, as obras de arte são apenas a sobremesa, e a refeição principal é a nossa própria vida como obra de arte. Mas de que forma podemos pensar na arte como forma de vida, como um modo de existência ético e também político? As últimas teorizações foucaultianas, fortemente inspiradas em Nietzsche, trazem uma outra dimensão para pensarmos a arte como um modo de existência, para pensarmos em uma “estética da existência”, uma ética artística para nós mesmos. (GOMES, 2012, p.39)

A possibilidade da errância, de experimentar a lentidão, de suspender os sentidos e provocar uma finalidade da dança em meio à atmosfera que transforma o ato de dançar em um acontecimento, desloca a história constituída sob as formas de conhecimento construídas como dança. Embora pensemos nesse grande leque das dificuldades conceituais de cada uma, determinadas práticas de danças populares dificilmente são

provocadas a partir da dimensão da experiência relacional do sujeito. Estariam, por trás da ascensão e da organização de nossas formas de saber, certas lutas, lutas nas quais correlações de forças, vontades de verdade pertinentes a um instante histórico (e não acima ou além da história) se enfrentariam. Baseado em Nietzsche, Foucault (1996, p.10) pensa o conhecimento como algo que no fundo:

[...] não faz parte da natureza humana. É a luta, o combate, o resultado do combate e conseqüentemente o risco e o acaso que vão dar lugar ao conhecimento. O conhecimento não é instintivo, é contrainstintivo, assim como ele não é natural, é contranatural.

Porém, se, por um lado, na produção contemporânea em dança a terminologia referente a pesquisas desse cunho, assim como o modo de endereçamento às fontes, configura novas possibilidades de abordar a realização em dança, por outro, a prática do samba de roda possibilita essa relação com a experiência, sem o mesmo campo lexical, percurso teórico ou praticantes-pesquisadores que o abordem dessa maneira no campo da escrita.

O samba de roda é um evento provisório. No evento, dois corpos se encontram, entregam-se, relacionam-se – conforme um protocolo tradicional e que, ao mesmo tempo, se renova a cada realização – sem necessariamente serem corpos comprometidos de antemão por algum contrato cotidiano. Inauguram e encerram naquela entrega uma relação sem nome. Para tanto, esse evento pressupõe permanência: exercícios constantes nos quais passa-se por um processo formativo – sem fórmula, escola ou data de começo e fim –; tem seus ritos de entrada, responsabilidades de grupo, noção de pertencimento, adornos. Envolvimento total de corpo na atmosfera, sem necessidade de buscar algo dentro de si ou atingir algum objetivo. O que pode, em sua sutileza e minúcia, esse curto intervalo que escapa ao vocabulário?

Em outros termos, dirigir-se a esse fazer artístico pensando nos

[...] “vácuos” onde poderia nascer uma “linguagem antes da linguagem”, um “pensamento antes do pensamento”. E não se trata apenas do espaço físico, real, mas de um “outro espaço”, anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, por sua própria estrutura. O ato artístico repetiria, num certo nível, o ato da criação.

Este objetivo esteve sempre no centro da ética com que Artaud regulou toda a sua vida e que teve como efeito a construção do que Foucault chamou de uma “estética da existência”. Mas, longe da estética idealista do romantismo alemão, estética no sentido nietzscheano: determinação da vontade e exaltação da vida. (BORGES, 2007, p.88)

Caminhada via ruídos não do que diz a dança, e sim pelo que ela provoca. Essa demanda de uma pesquisa que pense na errância do percurso a partir do que afeta, em vez de vias únicas de uma pesquisa que busque o sentido e o significado. Pensar os traçados possíveis em que ética, estética e política produzam um espaço de experiência, um respiro, outras condições possíveis de existência, sem deixar a vida de ser o que é e, no entanto, não deixando de se transformar.

Certa afluência entre forças de vida que, no interior do pertencimento a um grupo, abriria também possibilidade ao inesperado, ao experimento de uma outra proporção à vida, uma ética em que a dança possibilite esvaziar-se de significados, essencialismos. A dança dançada. Dança “inscrita em um corpo sem letras” (ARTAUD apud BORGES, 2007, p.92). Uma dança com um não sentido. A dança que começa e termina no corpo e não busca transcendência por meio da linguagem.

Enquanto a metafísica purga a mente da ambivalência dos sentidos e cultiva a descorporização do espiritual, Artaud buscou criar “artefatos” para a reconstrução dos corpos: uma experiência intelectual que, por se enraizar no corpo, inclui os vários planos da experiência humana: afetivo, sensorial, imaginário, racional etc. As “máquinas perfurantes”, figuras insistentes de seu universo plástico, são metáforas coerentes com a sua ideia de uma “estética da existência”. (BORGES, 2007, p.89)

Casualidade dos encontros, em que aquilo que entendemos como subjetividade se dá de forma relacional e, portanto, em constante movimento. Entendendo espaço não no sentido físico, de local, e sim uma ambiência em potencial. Uma não necessidade de explicação ou, emprestando termos de Artaud ao referir-se sobre o ato artístico, um abrir-se ao “vácuo”. Ou ainda, se fizermos referências às toadas do samba de roda, um pedir licença “para vadear”, como aqui mencionado. Como não é o intuito deste trabalho definir as possíveis relações com a experiência capazes de ser estabelecidas a partir do encontro com o samba de roda, propomos pensá-lo como outro vetor de forças dos discursos contemporâneos em dança.

5. Considerações finais

Todos os contatos travados com os sujeitos relacionados à prática do samba de roda aqui envolvidos foram imprevisíveis. A entrevista com Zélia transformou-se substancialmente quando pudemos tocar as fotos e os livros por ela trazidos, como se assim também pudéssemos tocar a atmosfera dos anos narrados pela folclorista. As visitas realizadas a Nilce por vezes se resumiam a cafés ou visitas a parentes vizinhos, formando uma situação sempre inesperada. Também por vezes nossos encontros aconteceram em formato de conversa no canto do quarto, próximo às fotos de seu filho, que veio a falecer em meio à pesquisa. Em uma dessas situações, houve um longo momento em que Nilce passou dobrando as roupas que não usaria durante o período de seu luto.

Ao nos inserirmos e aceitarmos como condição de pesquisa esse cotidiano lento, pausado e sem nenhum termo formal que assegure uma coleta de resultados quantitativos imediatos, acabamos por expor a vida mesma ao inesperado. Esse inesperado expropriou-nos das certezas com relação ao momento, subvertendo a possível captura que se espera de uma entrevista em exercícios imprevisíveis de experienciar encontros. Assim, essa tênue experiência do encontro produziu, nesta pesquisa em particular, o deslocamento de pressupostos estabelecidos no interior das estratégias acadêmicas de apropriação, para o aceite do casual e acidental.

A entrevista realizada com o mestre Real foi marcada por uma falha imprevisível no equipamento, situação que o capoeirista imediatamente incorporou como parte da atmosfera da entrevista, acarretando em uma recodificação do acontecido da seguinte maneira:

Não estava gravando, vocês primeiramente não jogaram água, não despacharam a porta... Vocês já estão num estágio que não é mais câmera, tem coisa que não é pra gravar mesmo... Entender nada, leva um tempo pra assimilar...

O corpo tá falando uma história, nós estamos narrando uma história... A capoeira está contando, manifestação... O que é manifestação?

Sua natureza é seu silêncio, seu resguardo, é um silêncio perturbador, esse é o mistério da coisa, tem coisa que você não vai poder revelar, você tomou um banho de folha, você fez a sua limpeza, tem coisas que você não vai poder revelar. Ela tomou banho de folhas, tem coisas que

você não vai poder revelar pra ela. É a interpretação de cada um, porque isso aí é o seu segredo, e como é que vai escrever isso aí? (APÊNDICE)

A falha possibilitou problematizar o modo como os entrevistadores ali envolvidos preparavam a si próprios. Com isso não estamos falando sobre preparar o material concreto, ou seja, a câmera, cartões de memórias e acessórios afins. Afinal, não foram esses materiais que causaram a tal falha, segundo deduzimos do enunciado de Real. O preparo referia-se ao modo como cada entrevistador voltava-se a si próprio em momento anterior ao da entrevista. E não especificamente as técnicas empregadas visando este fim em si mesmo: tratava-se de um preparo entendido como preparo constante de si próprio.

Em outros termos, o disparador para qualquer ato cotidiano que envolva relações complexas exige ritual de preparação. Nesse processo, os mencionados resguardo, banho de folha e domínio do seu “silêncio perturbador” são técnicas de nós sobre nós mesmos que exigem tempo e práticas constantes. Requerem, para tanto, um reordenamento da vida cotidiana, ocupando-se com ela como se ocupa com um ofício, transformando-a em criação artística. Essas técnicas que se voltam para si não se assemelham a um investimento em si mesmo como sujeito de conhecimento, visando aprimorar a própria essência deste, atribuindo maior valorização à vida privada. De outro ponto de vista, seria a constituição de si de maneira que este si esteja preparado para lidar com o inesperado do instante, por meio de exercícios formativos, como as mencionadas práticas lembradas pelo mestre. Um trabalho sobre o corpo de maneira que este irrompa em meio ao inesperado, em vez de conformar o tempo e a vida de acordo com o planejamento erigido sob os moldes da previsibilidade.

A imprevisibilidade do acontecido moveu a ordem da conversa, na qual boa parte guardamos em nosso silêncio. Porém tal acontecimento impeliu a pensar essas técnicas de cuidado consigo mesmo e, dessa maneira, serviu-nos como mote disparador para trazer à baila tais relações a partir da problematização do cuidado de si mencionados na *História da sexualidade III*.

Em tal obra, Foucault resgata o cuidado consigo que aparece em textos da Antiguidade clássica entendendo esta como:

Uma modalidade, a amplitude, a permanência, a exatidão da vigilância que é solicitada; é a inquietação com todos os distúrbios de corpo e da

alma que é preciso evitar por meio de um regime austero; é a importância de se respeitar a si mesmo, não simplesmente em seu próprio *status*, mas em seu próprio ser racional. (FOUCAULT, 2010c, p.47)

O mencionado autor traz essas referências pensando em um cuidado que não seja uma moral – que, no caso da obra em questão, seria um cuidado oposto à moral sobre o sexo –, ou da ordem da coerção ou proibição, no sentido de serem práticas obrigatórias visando evitar recair no erro. Sob outra perspectiva, esse cuidado sobre si mesmo é uma relação que o sujeito estabelece consigo de maneira que seus atos se constituem para ele mesmo, como exercício constante e consciente de si para si mesmo com vista a aprimorar-se.

Pensamos que também não tenha viés coercitivo essas técnicas retiradas da fala do mestre. Aproxima-se mais ao que entendemos como fazer da própria existência um trabalho sobre si mesmo. Tal situação nos remete ao tema da vida como obra de arte, na qual desenvolvem-se atitudes e práticas visando a autotransformação. Assim, apropriamo-nos desse termo trazido por Foucault tendo em vista as reflexões que emergiram dos encontros gerados por esta pesquisa.

Sabemos da impossibilidade de operar, em épocas distintas, conceitos tão diferentes relacionados a experiências singulares pertencentes a uma sociedade específica. Porém essa referência a um cuidado consigo mesmo diante do inesperado da vida, ao provocar pensar si mesmo sob outro eixo que não seja de ordem moral, serve-nos como ferramenta conceitual para entender esse cuidado mencionado pelo mestre em questão. Portanto, quando este trabalho ocupa-se com a experiência, intentamos pensar a possibilidade de cuidar da vida de maneira que esta esteja aberta à experiência, entendendo tal abertura como a possibilidade de permitir-se vivê-la intensamente. Porém, essa possibilidade de vivenciar à experiência pode ser prontamente anestesiada diante de contexto aos quais nossas formas de vida mantêm-se engessadas.

Consideramos que tal falha fora positiva, ao disparar tantos elementos da ordem do impensável e possibilitar assim reflexões sobre as técnicas nas quais entendemos as práticas de vida como práticas transformadoras.

Durante todo o andamento do trabalho de pesquisa, a constituição do samba de roda como domínios de saberes perscrutou os contextos que tornaram possíveis a emergência de determinados enunciados, considerando os encontros de campo diversos de conhecimento e a nova ordem discursiva instaurada nesses encontros. Nesse sentido, aproximar percursos distintos como as trajetórias de ascendências acadêmicas tanto daquilo que entendemos como *dança* quanto das *danças populares* implicou trazer à baila a história de sujeitos, considerando seus respectivos vínculos entre si, suas distâncias, suas ligações familiares e de amizade que engendram suas práticas, assim como suas dependências econômicas e sociais visando, em vez de nos abirmos a uma história universal de cada uma das citadas categorias, num movimento contrário, aproximarmos das histórias pontuais, dos trajetos em constante mudança, dos sistemas de valores locais e fragmentários que tornaram cada uma dessas práticas efeitos singulares nos fazeres dos sujeitos aqui mencionados.

Portanto, das referências aos dançarinos que tornaram-se especialistas da área, como no caso do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de Eros Volusia, Klauss Viana e Mercedes Baptista etc., mencionados ao longo do Capítulo 2; passando por especialistas de outros campos de conhecimento que em algum momento ocuparam-se com certa especificidade de práticas de dança, como Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Katharina Döring, Tiago Oliveira Pinto etc.; e pelo sujeitos cujas corporeidades irrompem e escapam diante de nossas técnicas de escuta e escrita, como os sambadores e sambadeiras – em particular Dona Nilce –, Zélia e Real; aos que fizeram da escrita modo de pensar a intensidade da dança; não se procurou estabelecer uma unidade aos campos de conhecimento aqui sondados, e sim apenas levantar os tantos deslocamentos possíveis em determinados contextos históricos a partir das vidas neles envolvidas.

As reflexões sobre corporeidade e experiência atravessaram a pesquisa como um todo, observando que há uma disposição atual, principalmente no campo da dança contemporânea, de fazer do corpo a irrupção de uma experiência que subverta o cotidiano de um corpo docilizado. Por outro lado, vemos que as pesquisas relacionadas ao samba de roda em alguns casos chegaram a pontuar uma atmosfera na qual os corpos dançantes estariam envoltos, permitindo-se apenas vivenciar o acontecimento. Em um caso vemos

a escrita buscar referências nessa intensidade e, em outro, vemos pesquisadores vivenciado, por vezes de modo incidental, a intensidade de corpos dançantes.

Portanto, uma correlação entre ambos poderia ser aqui delineada, no intento de encerrar os trabalhos em dança que articulam tais concepções contemporâneas sobre o corpo, ou que investiguem suas corporeidades buscando não mais ater-se a definições analíticas, e sim a escrita como intensidade e continuidade do movimento dançado.

6. Bibliografia

19º. EDITAL de Fomento à Dança, 2015. Disponível em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/916/#tab=sobre>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

ACERVO ORIGENS. Viva a Bahia n. 2 (11/08/2011). Artigo. Disponível em: <<http://www.acervoorigens.com/2011/08/viva-bahia-n2-11082011.html>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990)**. Belo Horizonte, 2009. Dissertação (mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

AMOROSO, Daniela Maria; MARTINS, Suzana Maria Coelho. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira**. Salvador, 2009. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

ANDRADE, Mario de. O samba rural paulista. **Revista do Arquivo Municipal**, ano IV, v.XLI, 1937.

ARAÚJO, Eline Gomes de. **Contato improvisação e Aids: dança enquanto poder-corpo e saber-poder**. Salvador, 2010. Dissertação (mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

ARAÚJO, Nerivaldo Alves; SANTOS, Alvanita Almeida. Prefácio. In: **Poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico**. Salvador, BA: EDUFBA, 2016.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARATA, Denise. Permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas no samba carioca. INTERCOM, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador/BA, 2002. **Anais...**

BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. Corpoestados: singularidades da cognição em dança. **Revista Brasileira de Estudos Presença**, Porto Alegre, v.4, n.1, jan./abr. 2014, p.138-47.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o fazer da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 9, 2002, p.20-8.

_____. Tremores: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Coleção: Experiência e Sentido.

BORGES, Sonia. Artaud e a estética da existência. **Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise**, v.5, n.2, 2007, p.85-94.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRITO, Rosana Gomes. **Noite na macumba**: As religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia. Disponível em: <http://www.academia.edu/11684613/Noite_na_macumba_As_religi%C3%B5es_afro-brasileiras_e_o_bailado_de_Eros_Volusia>. Acesso em: 14 dez. 2017.

BRUNO, Laura Junqueira. Construção de pensamento crítico em Dança Contemporânea. **Revista “AspaS”**, São Paulo, n.1, 2011, p.64-78

CARNEIRO, Edson. **Samba de Umbigada**. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CASA JAYA. Artigo. Disponível em: <<http://www.casajaya.com.br/danca-afro/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTRO, Janio Roque Barros de. As manifestações culturais no contexto das festas juninas espetacularizadas da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. In: BARTHEDELOIZY, Francine; SERPA, Angelo (orgs.). **Visões do Brasil**: estudos culturais em Geografia [on-line]. Salvador: EDUFBA/Edições L'Harmattan, 2012. p.113-26. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8pk8p/pdf/barthe-9788523212384-07.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no Samba de Roda do recôncavo baiano**. Salvador, 2009. Dissertação (mestrado em música) – Escola de Música, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. A questão da tradição: Algumas considerações preliminares para se investigar o saber-fazer tradicional. Fórum Patrimônio: ambiente Construído e Patrimônio Sustentável. Belo Horizonte, v.7, n.1., jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.forumpatrimonio.com.br/seer/index.php/forum_patrimonio/article/view/141>. Acesso em: 28 jan. 2018.

CERBINO, Beatriz. Imagem e dança: algumas considerações. XI Encontro Regional de História, Rio de Janeiro, 2004. **Anais...**

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.8, n.16, 1995.

CLAUDE Lévi-Strauss. **The New York Times** [on-line], Arts, Slide Show, s.d. Disponível em: <http://www.nytimes.com/slideshow/2009/11/04/arts/10091104_CLAUDE_SLIDESHOW_index.html>. Acesso em: 11 dez. 2017.

COSTA, Jurandir Freire. O sujeito em Foucault: estética da existência ou experimento moral? **Tempo Social**, São Paulo, v.6, n.1-2, 1995, p.121-38.

CORACINI, Erica Regina Faria. **Jongo e teatro: leituras performáticas da festa**. São Paulo, 2008. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

COUTO, Carol. Cultura popular e boa governança: disputas sob o abrigo da cultura como recurso. VI Seminário da Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdade e Desenvolvimento, Cachoeira, 2016. **Anais...**

CRUZ, Alessandra Carvalho da. O samba na roda: samba e cultura popular em Salvador. Salvador, 2006. Dissertação. FFCH, Universidade Federal da Bahia.

CUBIDES, Humberto. Política y subjetividad, experiencia o cuidado de sí y la creación de otros mundos. **Revista de Ciencias Humanas – UTP**, n.37, dic. 2007, p.55-68.

DIAS, Fernanda de Freitas. **Na batida do bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus – SP**. São Paulo, 2008. Dissertação (mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

DREYFUS, Huberty L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História**, Franca, v.30, n.2, dez. 2011, p.401-19. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a19v30n2.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

DÖRING, Katharina. Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. **Pontos de Interrogação: Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia (UNEB)**, v.3, n.2, jul./dez. 2013, p.147-74.

_____. **Cantador de chula: o samba antigo do recôncavo**. Salvador: Editora Piaúna, 2016.

FALKEMBACH, Maria; ICLE, Gilberto. Três tecnologias de subjetivação para pensar o ensino de dança na escola. **ETD – Educ. Temat. Digit.**, Campinas, v.18, n.3 jul./set.2016. p.628-50.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2005. (Coleção cultura, v.2.)

FERRAZ, Wagner. **Corpo a dançar: entre educação e criação de corpos**. Porto Alegre, 2014. Dissertação (mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FERNANDES, Mariana Patrício. **Por que calafrios? Interações entre imagem, corpo e desejo em Yvonne Rainer**. *Alea*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100011>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

FESTA em Paris evoca a lavagem das escadarias de igrejas baianas. **O Globo** [on-line], 31 ago. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/festa-em-paris-evoca-lavagem-das-escadarias-de-igrejas-baianas-20022118>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979

_____. Sujeito e poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.231-9.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: PUC/Nau Editora, 1996.

_____. **A ordem do discurso**. 11 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005a

_____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b

_____. **Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Segurança, território e população: curso no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A hermenêutica do sujeito: curso no Collège de France**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Governos de si e dos outros: curso no Collège de France**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 13a ed. Rio de Janeiro: Graal, 2010c.

_____. **Repensar a política. Ditos e escritos VI**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010d.

_____. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FURTADO, Rafael Nogueira. Por um governo de si mesmo: Michel Foucault e a estética da existência. **Paralaxe**, v.1, n.1, set. 2013, p.51-7.

GALLO, Silvio Donizetti de Oliveira. As múltiplas dimensões do aprender. Congresso de Educação Básica: Aprendizagem e Currículo, Florianópolis, UFSC, 2012. **Anais...**

GALVÃO, Ana Maria Oliveira. A cultura popular como objeto de estudo: da beleza do morto à compreensão de sujeitos e práticas culturais. In: XAVIER, Libânia Nacif et al. (orgs.). **Escolas, culturas, saberes**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GARCÍA-CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GREINER, Christine. Articulações do corpomídia na dança. **Revista eletrônica UFPA**, v.2, n.3, 2010. Disponível em: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/view/113>. Acesso em: 14 dez. 2017.

GOMES, Daniel de Oliveira. O último Foucault e o retorno transversal aos gregos. **Archai**, n.9, jul-dez 2012, p.37-44.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/ Brasília: Editora UFMG/Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOHLFELDT, Antonio. Estudos culturais, pós-modernidade e teoria crítica. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 13, dezembro 2000

ICLE, Rosa. Sobre os limites do corpo. **Revista Concept**, Campinas, v. 1, n. 1, p.14-29, jul./dez. 2012

IPAC. **Mulheres do samba de roda**. Santo Amaro: Secretaria de Cultura da Bahia, 2015a.

_____. **Sambadores e sambadeiras da Bahia**. Santo Amaro: Secretaria de Cultura da Bahia, 2015b.

IPHAN. **Dossiê Iphan: samba de roda do Recôncavo**. Brasília: Ministério da Cultura, 2004.

KATZ, Helena. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

_____.; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. In: GREINER, Christine (Org.). *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

KLEINUBING, Neusa Dendena. Saberes possíveis no processo de ensinar e aprender dança: revisitando bases epistemológicas. **Conexões**: revista da Faculdade de Educação Física da Unicamp, Campinas, v.9, n.2, maio/ago. 2011, p.199-218.

RENGEL, Lenira; LANGENDONCK, Rosana Van. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006.

LARANJEIRA, Carolina Dias. Uma dança de estados corporais. Salvador, 2013. Dissertação (mestrado em Dança) – Escola de Teatro e de Dança, UFBA.

LEPECKI, André. **O corpo conolizado**. O Melhor Anjo, um blog de Tiago Bartolomeu Costa, 3 set. 2006. Disponível em: <<http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA**, v.13, n.1, jan./jun. 2012, p.41-60.

LIMA, Luis Fernando de. Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura. **PER MUSI: Revista Acadêmica de Música**, n.12, julho/ dezembro, p.5-25.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado**: a dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências. Rio de Janeiro: Brasil License, 2005. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000104.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

LORDELO, Petry Rocha. **O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA**: cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá. Dissertação (mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia.

LOPES, Alice Casimiro. Teorias pós-críticas, política e currículo. **Educação, Sociedade e Culturas**, n.39, 2013, p.7-23.

LOPONTE, Luciana Grupelli. Do Nietzsche trágico ao Foucault ético: sobre estética da existência para uma ética da docência. **Educação e Realidade**, Universidade Federal Rio Grande do Sul, v.28, n.2, 2002, p.69-82.

LÜHNING, Angela. **O samba de roda do sembagota**: tradição e contemporaneidade. Salvador, 2002. Dissertação (mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travesías latinoamericanas de la comunicacón en la cultura. Santiago de Chile: FCE, 2002.

MARTINS, Suzana. Danças do Brasil: em busca de um Corpo Onírico. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2010. **Anais...**

MARQUES, Diego. Errantes, erráticos, errabundos: performador como errante urbano, performance como errância urbana. **Concept**, Campinas, SP, v.3, n.2, jul./dez. 2014, p. 63-74.

MATOS, Olgária. **A filosofia francesa no Brasil**: a pragmática da leitura humanista. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América. São Paulo: Edusp, 2004. p.95-215.

MATOS, Consuelo Almeida. **A Bahia de Hildegardes Vianna**: um estudo sobre a representação de mulheres negras. Salvador, 2008. Dissertação (mestrado em Estudos de Linguagens) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade Estadual da Bahia.

MEIRELLES, Paola Orcades. **A roda de samba como prática de comunicação intertemporal**: herança viva da tradição. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo *Avesso*. São Paulo: Escritura, 2010.

MIGNOLO, Walter. **História locais/projetos globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Nos rastros de Foucault: ética e subjetividade. **Revista Crearmundos**, n.0, 2003. Disponível em: <http://www.crearmundos.net/primeiros/index_Revista.htm>. Acesso em: 15 jun. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, v.20, n.39, 2000, p.167-89.

NATURA. A cartilha do samba chula. Santo Amaro: Governo do Estado da Bahia, s.d.

NEI, Lopes. **Partido alto**: Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

NEVES, Denilson. **Dança(s) popular(es), brinquedo de gente grande**: etnoimplicação e multirreferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA. Salvador, 2016. Dissertação (mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

NOVAES, José. Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: malandragem e Estado Novo. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.6, n.1, jan./jun. 2001, p. 39-44.

NUNES, Erivaldo Sales; ALVES, Ívia Iracema Duarte. Cultura popular no Recôncavo Baiano: a tradição e a modernização no samba de roda. Salvador, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia.

OLIVEIRA, Ana Karina Rocha de. Entre o samba de roda do recôncavo da Bahia e a congada do centro – oeste: dois momentos da preservação do patrimônio imaterial brasileiro. Seminário de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española, Buenos Aires, 2011. **Anais...**

OLIVEIRA, Dayse. A música como instrumento de poder. Jundiaí: Paco Editorial, 2011

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons de machete do Recôncavo Baiano. **Revista Museion**, n.11, 2012, p.72-97.

ORELLANA, Rodrigo de Castro. A ética da resistência. In: **Ecopolítica**, num 2, p. 37-63, 2011-2012. Disponível em: <www.revistas.pucsp.br/ecopolitica> Acesso em: 02 dez 2017.

PÁDUA, Vilani Maria de. Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi. São Paulo, 2010. Tese (doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PAULA, Julio de. Cartas geográficas. **Programa Veredas**, 25 out. 2010. Rádio Cultura FM. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/cartas-geograficas>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

PAULA, Roberta Cristina de. As danças populares na obra de Mário de Andrade. **Resgate**, v.20, n.2, jul./dez. 2013, p.36-47.

PORTELA, Thais de Bhanthumchinda. O Exu do percurso. **Redobra**, Faculdade Arquitetura Urbanismo UFBA, n.13, 2014, p.148-57.

PORTO, Ana Gomes. Amigos do alheio: vadios, gatunos e ladrões em São Paulo no início da República. **História e Perspectivas**, Uberlândia, n.49, jul./dez. 2013, p.267-305.

QUEIRÓZ, André. **Foucault**: o paradoxo das passagens. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. orgs: Yvonne Maggie e Peter Fry. Rio de Janeiro: UFRJ/Biblioteca Nacional, 2006.

SAMBA DE NICINHA. Texto de abertura. Disponível em: <<http://www.sambadenicinha.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.24, n.69, 2010, p.373-88.

SANTOS, Edmar Ferreira. Os batuques da cidade: celebrações negras e idéias de civilização. In: _____. **O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 37-67.

SANTOS, Marco Aantônio Cabral dos. Criança e Criminalidade no início do século. In: PRIORE, Mary del. **História das crianças no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2000. p.210-30.

SENSE of Brasil. Caminhão da Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade – 1938. Fotoblog. Disponível em: <<http://senseofbrasil.tumblr.com/post/68275372661/caminh%C3%A3o-da-miss%C3%A3o-de-pesquisas-folcl%C3%B3ricas>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

SILVA, Anderson Aparecido Lima da. **Michel Foucault: o sujeito moderno em questão**. São Paulo, 2013. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SILVA, Carmi Ferreira da. **Por uma história da dança: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no brasil contemporâneo**. Salvador, 2012. Dissertação (mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Monica Martins da. **A escrita do folclore em Goiás: uma história de intelectuais e instituições (1940-1980)**. Brasília, 2008. Tese (doutorado) – Instituto de Ciências Humanas III, Universidade de Brasília.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Caminhos da alma: Memória afro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro. 2002

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Maíra Valente de. **Roda de samba: espaço de experiências, lugares de aprendizagem**. Salvador, 2013. Dissertação (mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIAGO de Oliveira Pinto. Fórum Permanente, Pessoas. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/convidados/tiago-de-oliveira-pinto>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

VALLE, Flavia Pilla do. A dança e a trama dos discursos: a noção de autonomia em debate. Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Goiânia: ANDA, 2016. p. 103-110.

VARELA, Julia. ALVAREZ-URIA, Fernando. A maquinaria escolar. **Teoria e Educação**, Porto Alegre, n.6, 1992, p.68-96.

VEIGA-NETO, Alfredo. Educação e governamentalidade neoliberal: novos dispositivos, novas subjetivações. In: PORTOCARRERO, Vera; CASTELO BRANCO, Guilherme. **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2000. p.179-217.

VELLOZO, Marila Annibelli. **A imagem do teatro Guaíra e da dança em Curitiba: influência e contaminação através da Mídia**. São Paulo, 2005. Dissertação (mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2009.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliana, 1990.

VILLAÇA, Nízia. Dessubjetivação e contemporaneidade. In: **Revista Logos**. Rio de Janeiro. v 6 num. 1. 1999 p. 8-12

7. APÊNDICE – Transcrição das entrevistas

Entrevistas:

Nilce - 18 de Novembro de 2016

Laura: Porque a senhora acha que é tão disputada por todo mundo?

Nilce: é o que menina, repita? Você acha é? Eu não acho não. Porque você acha?

Laura: Eu tenho a impressão de que todo mundo do samba de roda tem a dona Nicinha como referencia

Nicinha: Isso aí sim, isso aí tem. Boa.

Laura: Porque a senhora acha?

Nilce: eu não sei. Porque acho que eu fui uma das primeiras a montar um grupo né. Santo Amaro só tinha dois grupos, era o grupo do Samba Chula de São Braz e o de Dona Nilce. Depois que foi formando grupo, grupo, grupo..ai acho que é isso, Porque desde 82 que eu viajo pra fora do Brasil com grupo, desde 82, e até hoje todo ano que viaja pra fora do Brasil

Laura: Tem uns 40 anos já.. Entendeu?

Laura: Bastante tempo. Como que começaram essas viagens?

Minha filha ó, porque nós tinha um grupo que era um grupo mirim para criança.. e a primeira vez que nós saímos na cidade de Santo Amaro foi no dia 23 de junho de 1978, na véspera de São João, agora com 22 crianças, já pensou? Quando foi em abril de

88 apareceu um alemão lá em Santo Amaro com o irmão do pai de meus filhos, Vivi. Aí fez assim cadê meu marido? Se escondeu..(risos) aí perguntou “Comadre cadê Val? Cadê irmão? Eu disse assim: saiu. Menti né? Aí disse,, ah que tem um rapaz que tá aqui que quer contatar o grupo pra fazer uma viagem pra Alemanha. Aí quando ele saiu eu disse “Vavá” - ele tava no quintal dentro das bananeiras - “Vivi teve aqui com rapaz que disse que queria contatar o grupo”. Aí ele disse tá bom e foi atrás dele. Aí voltou com esse homem, aí compareceu Ana Maria Castro, a filha de Ieda Castro, pra contatar nós. Foi em abril de 1982. Nós viajamos dia 29 de maio de 82 e voltamos dia 5 de julho. E nesse dia o Brasil perdeu pra Italia (risos). Nós fomos à Itália, à Alemanha – que naquele tempo tinha o muro, a Alemanha oriental e ocidental – fomos pra Suíça, fomos pra Londres, pra Holanda, pra Dakar. Então desde 82 aí, todo ano a gente faz uma viagenzinha com o grupo. Eu me separei dos pais de meus filhos e ele continuou com o Maculele e eu com o samba. E eu não to me dando mau viu. Todo ano nós viaja, tem apresentação, como tem aqui.. Amanhã mesmo nós ia pra São Paulo, agora vai na próxima semana. E aí assim continua. Só indo pra frente, indo pra frente.. que pra trás a gente não pode ir

Laura: E em 82 o interesse era diferente? Você acha que mudou muito o interesse das pessoas?

Não, não mudou mais... também é porque a crise né. Ta difícil né. Dinheiro tá difícil. Aí tem ano que é melhor, tem ano que é mais parado. Mas tem ano que é continuado. Eu não posso falar mal. Que a gente se apresentou em setembro [de 2016], hoje a gente nós já estamos aqui... hoje é 18 de novembro.. não tem nem um mês.. 22 de setembro tava em Salvador, hoje já to aqui... 23 já tem apresentação pra nós no dia 26 também tem e assim continua.. dezembro temos... em janeiro nós temos e assim por diante.. fevereiro também já tem dia 3 de fevereiro já tá combinado, e assim todo mes tem uma.. desde sempre. Mas você sabe, porque hoje em dia o cachê é pouco e é muita gente, tem que dividir pra todos, que eu não trabalho sozinha, eu não faço o samba sozinha então tudo tem que ser dividido com os meus amigos e meus colegas. Porque nosso samba é uma família.

Laura: É difícil pagar bem?

É.. mas não paga né.. Isso.. Mas já dá um dinheirinho.. Tá bom filha, que a gente antes não tinha nada.. ahh.. agora tá bom demais

Quando vocês foram pra Alemanha eles pagaram direitinho?

Paga.. diz que paga direitinho, a gente recebe e tá bom demais. Pior é nada, pior é ficar em casa sem fazer nada.. Tá bom, porque tá muito é difícil viu. Tá muito difícil viu.. Mas é isso mesmo: o pouco continuado é bom. Antes pingar do que secar.

Laura: e vem muito pesquisador atrás da senhora?

Nilce: Ah, vem, vem.... muito muito muito.. vem muito.. Você vê que todas essas cartilhas do samba que faz tem Nilce no meio (risos) tem que ter eu no meio, entendeu? Mas eu faço parte das Mulheres Sambadeiras, são 16 mulheres, quer dizer uma faleceu só tem agora 15. Nós, graças a deus, estávamos com o projeto que Rosildo mais Luciana fez, tá de vento em polpa. eu faço parte também das Mulheres do Samba de Roda - tá bom o projeto viu, tá ótimo –

Laura: Tem bastante reunião..

Nilce: É a gente vai dia 18 de janeiro pra Imbassai com as mulheres sambadeira. E tem chamada aí, mas não tem nada ainda fechado, pro Rio, para São Paulo, com a fé em Jesus

Laura: Quando que pesquisadores, como o Tiago [Oliveira Pinto] começaram a ir atrás do samba de roda?

Nilce: Menina, Tiago quando veio praqui veio em 82.. Ele teve aí o mês retrasado. Ali é um filho brasileiro e alemão, que é um menino muito bom. Quando ele chegou aqui, e eu morava lá no Pilar, minha casa era de taipa, não tinha água, não tinha luz, não tinha

sanitário. Ele chegou praqui rapaizinho, em 82, e todo ano ele me leva pra Alemanha, e agora tenho que ir pra São Paulo (risos)

Laura: Vem outros pesquisadores?

Nilce: Tem muita gente que vai lá em casa, faz tanta pergunta.. Tem estudante da faculdade, da universidade, tudo vai.. tem trabalho de criança para o colégio. Vai muita gente, graças a deus. Eu nunca fechei minha porta pra pessoa nenhuma.

Laura: O que você acha da gente usar isso na universidade?

Nilce: Eu não sei né minha filha. Porque hoje o samba, todo mundo hoje samba. Todo mundo hoje tem sua liberdade, hoje faz seu trabalho na faculdade sobre o samba, sobre dança, sobre capoeira, maculelê, é de teatro é de tudo. Então o mundo é pra todos não é pra mim só. Pra todos (..)

Zélia

29 de maio de 2016

[eu] Como que eles encontraram pessoas, no meio do caminho, que acabaram mantendo a cultura viva, e misturando essa cultura com essa coisa da escola, com a coisa acadêmica, misturando com o mundo da pesquisa, sabe?

A cultura do país é negra, não tem pra onde correr.. o meu brasil , o seu, é negro. Você ve alguém dançando elvira, de Portugal. Aonde vc ve isso aqui? Ah não ser no centro de cultura deles. Voce ve os indígenas, vestidos, fantasiados, você ve? Agora você vê o que? Maculele é negro, a capoeira é negra, o samba é negro.. a nossa cultura é 99% negra. Eu dou privilégio aos índios, que sao os donos do país, Portugal não descobriu o Brasil, quando eles chegaram aqui – índio é bicho ou é gente?! – ahh.. quando os portugueses chegaram aqui encontraram os índios.. ou não? Entao eles não descobriram o Brasil. O Brasil já existia, era dos índios.. eles tentaram escravizar os índios, não conseguiram.. e aí exportaram os negros, né.. pra ser escravo deles pra construir o que eles bem queriam, o que bem entendiam. Com o objetivo único de ganhar dinheiro, dinheiro e dinheiro, pra levar pra Portugal, o dinheiro brasileiro, o nosso ouro, não é.. e começou a comprar.. mas quem vendeu o negro para o brasil foi o próprio negro.. eu não perdoo. Não vem pra cá com o seu racismo pra cima de mim também não, eu não sou racista.. o meu avô materno era negro.. meu avô paterno italiano – porque o Mutti, de papai - então você vê a mistura [é.. brasileira né..] entendeu.. entendeu..entao descendo de italiano pelo pai de mae, viu.. e como se não bastasse, minha avó materna, mae de mamãe, alagoana, índia.. Eu tenho as três raças no sangue: a europeia, a negra e o índio .. mas, a que mais me apaixonei foi pela cultura negra..porque realmente é linda, é única, é espetacular.. é impressionante o maculele de minha terra.. vocês não tem noção – que hoje já tá tão estilizado – que pra quem conhece como eu, desde menina, sei identificar..

[como que foi quando você conheceu?]

porque a professora – eu tava cursando curso pedagógico, aquele tempo era curso pedagógico pra ser professora primaria no colégio Teodoro Sampaio em Santo Amaro...

entendeu? Eu tenho orgulho imenso de dizer que fiz concurso de professora primaria do ginásio de Santo Amaro, eu fiz vestibular e passei.. eu não fiz cursinho, não fiz pré-vestibular – até mesmo porque à época não existia – e passei. O curso da minha cidade naquela época era bom. Hoje não vale nada em lugar nenhum.. porque o político armou pra destruir a educação justamente pra eles não saberem votar

[que ano que foi?]

ah você tá me chamando de velha (risos).. Década de 60.. 1968 eu estava me cursando o terceiro ano e essa professora – médica, professora de ciências do curso – apaixonada pela cultura da terra dela começou a botar a gente pra estudar a cultura da terra, pra pesquisar, pra se interessar.. Pra ver, que aquela dança no meio da rua, nas festa de fevereiro é cultura.. que a gente não via aquilo como cultura, não é.. [via como?] oxe.. até hoje, até hoje tem gente que não vê o maculele e a capoeira e o samba de roda como cultura.. acha que é coisa de neego..ahan.. ou você acha que o meu país não é racista [não..] ah tá..[risos] né... quando eu ouço uma coisa dessas eu vou buscar a árvore genealógica, ah.. hoje você tá vendo o exemplo da novela né.. a personagem que esconde a mãe negra, ela é branca do cabelo liso porque o pai dela era branco do cabelo liso e ela saiu branca do cabelo liso, e a mae é negra, né.. ela escondeu.. e hoje quando a filhad ela descobriu, ou seja, a neta da negona, diz que não vai ter filho nunca, pra não correr o risco de ter um filho negro. É mole? Então o meu país é esse.. né.. então a gente não via como cultura.. hoje é um bum: é cultura. Por isso que a professora mandou a gente pesquisar pra conhecer o folclore como cultura.. até hoje tem babaca que não diz folclore.. é... “cultura popular”, mas não é folclore.. pelo amor de deus, que é folclore sim.. entendeu.. a maioria deles são semi-analfabetos, fazem isso porque tá na alma, tá no sangue, sabem dançar... eles já vem com a dança no corpo, vem com eles... não é.. vem com a gente..

[o popó chamava de folclore?]

... o Popó mais antigo, mais idoso não olhada por esse lado, não entendia.. Mas Vavá sabia.. o filho.. que foi quem orientou nosso grupo.. foi quem me ensinou capoeira – e depois eu quis tudo: eu quis maculele, quis capoeira, quis samba – mas eu desde o primeiro momento que a mulher de Popó foi me ensinar a sambar que ele ficou impressionado [a mulher de popó te ensinou a sambar?!] .. ele quando me viu aprendendo.. ele olhava pra ela, ela olhava pra ele, e eu achando assim.. ai meu deus do

céu, to ridícula, mas ele tem uma alma linda eu.. – sou apaixonada por ele – ele disse assim: você não é branca, você não é branca.. você é minha irmã – pra não dizer negra, ele pensou que ia me ofender – aí eu disse, eu sou sua irmã, porque sou negra como você? Ele fez assim com a cabeça (*gesticula sinal de positivo*) .Ele confirmou.. eu abracei ele, beijei muito a cabeça dele.. e ela, a mulher dele, disse.. não tem muito que lhe ensinar não minha filha, você ouve o pandeiro, você ouve o som, você começou a sambar.. é por aí, por aí.. aí ela disse assim a ele: ói Nice – a menina que eles criavam – não samba assim como ela né.. quer dizer, o maior elogio da minha vida eu já tive.. não to nem aí se você gosta ou se não gosta, porque já ouvi isso dele, da mulher dele.. e daí eu comecei a ter amor, paixão, a me dedicar.. e realmente gostar.. não me nego a mostrar... nunca cobreí uma entrevista, um trabalho.. que eu quero que vá adiante.. que vocês entendam: essa cultura do nosso país, que é o que pode salvar a gente, é o que dá dignidade à gente lá fora, é essa cultura.. que nem eles lá conseguem: vem pra aqui, fica um mês hospedado tentando aprender, e não consegue.. sai daqui arrasado, dando pinote, dando pulinho, e não consegue sambar, COM A autenticidade que a gente faz isso.. e eu sou privilegiada: terra de tia Ciata.... a santo amarense Tia Ciata foi a que levou o samba de roda do recôncavo para o Rio de Janeiro e lá foi divulgado para o Brasil e o mundo... terra de besouro, o maior capoeirista do Brasil foi besouro, que além de saber como poucos o golpe de capoeira, deus lhe abençoou porque ele defendeu os pobres e os oprimidos, ele só atingia, batia nos feitores e nos policiais, que batiam nos negros, fora isso ele dançava, eles ós lutava nessa hora, pra defender os pobres e os oprimidos.. e terra de maculelê, de Popó, né.. Popó do maculele.. quem é que vai lhe ensinar e falar em maculele nesse país que não fale em Popó.. é idiota, é semi analfabeto, é um usurpador, da cultura dos outros..

[como é que vc conheceu o Popó? O que ele falou do maculele pra você?]

À época ele falou com tanta naturalidade, com tanta sabedoria: minha filha é uma dança, ói.. de cacete, de pau, que o povo diz que é grima, viu? Os pedaços, do pau.. é, mas o senhor tá certo, continue dizendo assim.. pedaços de madeira, de pau, que vocês começaram a treinar.. minha filha eu já peguei os escravos – que eu nasci já não era mais escravo, que eu alcancei a lei do vinte livre – então minha mae continuava empregada doméstica lá, dos barão, e eu solto, passeando, brincando.. então comecei a ver o pessoal dançando.. Quando tomei tenência, como adulto, eu disse, óia, aquele negócio tao bonito

que eu fazia lá, vou fazer agora.. assim, com a maior naturalidade – vou pegar os meninos aqui da rua, os sobrinhos, os filhos, os vizinho tudo aqui, juntei.. eles não queriam não, que esses meninos é tudo assim, não é.. aí eu digo.. é porque não conhecia, nunca viu, o senhor tá mostrando uma coisa que eles nunca viram.. é mesmo, foi por isso.. E depois eles não pegaram gosto?! E como gostaram... e você vê hoje aí ó.. é um ensinando o outro, um chamando o outro pra fazer parte.. tem gente até demais, viu minha filha... Não tenho mais nem controle... e aí eu assistindo, mandou chamar os rapazes todos pra eu assistir.. comecei a me entusiasmar, aí pedi se deixava eu.. aí eles rindo claro.. principalmente a galera da década de 60.. eles, aí ó... a menina branca.. que que tá querendo.. ela vai tomar é uma cacetada.. entrei na roda, me defendia.. com a posição da grima bem colocada, atenta.. eles ficaram assim.. poxa mais pra roda ela vai se lenhar.. aí me chamou pra roda.. aí eu disse, pra roda eu ainda não to na roda de ir, mas quando vocês fizerem seus ensaios você deixa eu ir assistir? aí eu ia ver, mas naquele tempo não tinha o perigo de hoje, né? Eu ia assistir... até que um dia eu entrei na roda deles, com eles, aí, não fiz feio.. não fiz maravilhosamente bem, mas não fiz feio..aí eles, ó, a senhora é danadinha viu? Danadinha pra mim foi um elogio..naquela época por eles.. até que tomei gosto e disse: ói Popó, eu não vou apresentar minha pesquisa no papel não, vou apresentar ele ao vivo e à cores.. eu vou reunir as meninas do colégio que ta na pesquisa, e vou ensinar maculele..(*imita risos que Popó deu*) Ói menina, minha mulher dança, com uma filha também danadinha, eu eu digo, será que elas vao comigo ensinar? Eu vou trazer tudo aqui pra sua porta pra você ensinar – primeira casinha de taipa olhe aí – aquela época fotografia.. você ta vendo por essa né.. aí quando eu levei as meninas, começamos a ensaiar, elas tomaram o mínimo de orientação deles, aí viemos pro ginásio, e aqui a gente ensaiava, e eu na chefia, na liderança, não sei como.. Popó baixava maculele em mim.. ou eu não sei quem era o que baixava.. eu sei que eu dançava feito cão, botei todo mundo pra dançar e lutar.. quando eu apresentei na sala de aula.. chama todo mundo, chama o ginário todo.. aí foram todo mundo pro auditório, pro ginário todo assistir.. aí os professores suspenderam a aula no colégio.. veio todo mundo pro auditório, pra assistir.. aí tomei gosto...fiquei metida, não é isso? Era como se tivesse dando premio, não é? Aí conversei com o pessoal: vamo manter isso? Vamo fazer figurino? Aí, arrumei o pessoal [ó aí.. vc vê que o figurino é colcha de retalho, é folclore, é cultura popular..] Entao, marcamos.. roupa, figurino, tudo

roupa dentro do folclore, as bahianas, com saia de colcha de retalhos [a roupa tinha que ser bermuda né, porque ia dançar capoeira, maculelê] aí deu resultado: o povo começou a falar.. fomos pra Tv Itapuã.. nos convidou.. fomos para o Lions clube de Santo Amaro que se reunia.. teve que chamar a polícia pra fechar, pra tirar o povo, porque o prédio podia cair, prédio antigo.. do jeito que tinha gente querendo entrar pra assistir mas não podia.. nós prometemos que íamos pra lá, no meio da praça

[vocês meninas]

é.. olhe aí [*aponta pra foto*] ..tudo jovem as meninas.. olhe minha cara de ontem pra hoje.. eu tinha o que? Dezenove, vinte anos aí.. hoje eu tenho 67 anos.. então, aí começou.. a Tv Itapuã veio buscar, mandou carro, mandou Kombi [*alguém bate na porta*]

2º vídeo

(...) O teatro Castro Alves mandou buscar.. e como a gente não cobrava porque não precisava, todas as meninas da sociedade santo-amarense não precisavam, faziam isso por arte, por amor à cultura de santo-amaro.. eles fizeram um banquete ao final do espetáculo.. A universidade de Cruz das Almas, mandava o transporte, mandava buscar.. sempre ia duas, três mães do grupo.. todas meninas moças, de família..

[e as mães, achavam como?] Acharam bom, permitiram.. é, ia duas, três mães acompanhando.. a gente nunca viajou sozinha não.. todas meninas de família, moças direitas pra tá indo pra esses lugares, não é, sozinhas.. os pais não iam não.. os homens não.. mas as mães sempre iam.. 3, 4 com a gente.. assistir

[e o Popó? Ficou treinando vocês?]

Não, ele não ficou treinando.. mas como eu disse: ele chamou o filho, os meninos que dançavam com ele.. ói, ele não tinha mais nem condições, ele não dançava mais, não tinha mais idade... ele nem sabia a idade dele.. eu toda cheia de dedo pra perguntar, receosa: “e eu sei minha filha?” ..não foi por vaidade não [*ele dizer que não sabia*] “e eu sei minha filha? Não tenho certidão, não tenho mais nada.. não achou foi nada, não sei nem por onde anda.. que nem sabe..”.. assim foi que ele me respondeu.. é.. não sabia..mesmo.. não tinha essa preocupação, naquela época, principalmente.. todo viviam, humilhados né.. e depois desse grupo, as mulheres em Salvador começaram a ter coragem de ir aprender capoeira.. aí foram todas aprender.. E eu e a minha companheira de capoeira [Conceição Vitor, já tem filho, já tem neto casado] fizemos uma apresentação no.. aqui

tinha o Cine Teatro no Subaé.. hoje não tem mais, é uma casa comercial, infelizmente.. naquela época que a gente foi se apresentar tava fazendo sucesso a dupla Tom & Dito.. sucesso em Santo Amaro, eles eram de Salvador.. nunca ouviu falar? [*faço não com a cabeça*] Que dupla famosa em Salvador.. eles iam se apresentar aqui.. eles pediram pra gente fazer abertura.. era esses dois sozinhos pra cantar.. aí tem essa atração, antes deles se apresentarem.. eles ficaram na coxia, olhando a apresentação, o tempo todo ali.. aí, aconteceu um acidente.. A menina Conceição ficou tao encantada com eles olhando, que ela não prestou atenção à luta, entendeu? Era capoeira.. e ficou olhando pra lá..eu dançando e ela aérea.. e eu chamando pra ninguém ver.. aí dei uma puxada e ela caiu.. e não levantou, de bruço.. eu fiquei virada.. quando eu vi a frecha de sangue saindo do lado.. ela perdeu os quatro dentes da frente.. Aí eles entraram tocando cantando.. o povo veio carregou ela, eu saí, em prantos.. o grupo saiu, do show.. eles entraram cantando pra segurar a plateia, e fizeram um show, sabe.. um espetáculo. E a gente saiu com ela dali, pra casa, pra ambulância pra levar pra Salvador, pra fazer a cirurgia.. ela perdeu os quatro dentes.. aquilo me marcou.. NUNCA mais dancei capoeira..Maculelê eu ainda me entusiasmo, não aguento.. de vez e quando o pessoal me chama e eu vou, mas a capoeira, nunca mais.. eu fiquei com esse trauma, ela ficou muito tempo se cuidando.. e não queria de jeito nenhum concluir o tratamento, botar os dentes.. aí eu acertei, chamei o noivo dela e disse a ele que condicionasse o casamento à colocação dos dentes.. No fim vai ser um bem que vamos fazer a ela, se não for assim.. ela era apaixonada por ele.. “ou você bota os dentes e a gente casa ou não vai ter mais casamento, certo?” Sabe.. ele armou tudo.. aí ela foi, foi concluir o tratamento e aí ela tem.. aí ela casou e eu fiquei aliviada da vida.. corrigiu.. E é feliz, já tem netos, mas eu nunca mais capoeira.. e aquilo eu usei muito como exemplo pro pessoal do maculelê pra não ficar desatento porque acidente acontece.. e no caso do Maculele é fatal.. a grima vai na sua testa.. entendeu.. então eu aproveitei da situação, voltei a ensaiar, fiquei muito tempo

[e como chamava?]

é.. grupo folclórico Oxalá.. aí eu fiquei traumatizada, depois o pessoal disse volta volta.. fizeram uma festa pra gente.. eu ganhei uma taça.. primeiro premio que nós ganhamos.. O Lions reuniu.. nós fomos lá nos apresentamos e ganhamos uma taça, em homenagem à beleza do grupo, divulgando a cultura de Santo Amaro pra Bahia..

o maculelê é uma dança de origem africana mas, porque de origem africana? Não é que veio da África pra aqui.. os africanos que aqui vieram na condição de escravos foi que bolaram essa luta disfarçada de dança. Na ideia da cabeça deles era um dia.. todas essas fazendas antigamente eram cercadas de madeira.. um dia eles iam pegar essa cerca torar no meio e pau: a força física direcionada pra uma pancada fatal.. porque... até hoje é um treinamento.. não queira tomar um tapa de minha mão direita, porque.. de tanto treinar, eu sempre fui chefe.. treinava mais do que a esquerda né.. tenho uma força no braço.. porque até quem segura [*a grima com a mão esquerda*] bate aqui [*com força com a mão direita*].. porque treinou né..

então é uma luta disfarçada de dança, com uma coreografia belíssima, que hoje você quase não vê, porque realmente não é fácil.. a coreografia do maculelê quando você bate na cruzeta você faz a cruzeta completa.. a maioria não percebe isso..

[você cruza o pé também? Pra frente?]

[*levanta para me mostrar a posição correta*]

quem faz o golpe certo, tá dançando, porque tá segurando aqui né [*mostra os braços cruzados, como se estivesse segurando a grima*] porque quando você vai bater você faz isso ói.. [*cruza uma perna na frente da outra*] porque vc cruza.. é.. na força que você vai, você está aqui ói... tá vendo.. bati e cruzei [*segue fazendo os movimentos*] a coreografia correta é essa.. não é simplesmente [*pula pela casa*].. é isso que eu tô vendo agora.. tudo bem. É bom pra continuar divulgando o maculelê.. mas na origem [*laura: o fundamento*], de Santo Amaro é assim... quem ainda faz isso lindamente é o bisneto dele.. tá vivo.. é funcionário do NICSA – Núcleo de Incentivo Cultural de Santo Amaro – que fui eu que fiz.. a ideia é de Doutor José Silveira, eu concretizei.. e aí criei a escolinha de arte do NICSA, e aí ele tá lá até hoje.. e ele ensina as criança na escolinha de arte.. só ele é que sabe.. até hoje ele faz certo.. faz bonitinho quando ele dança.. até hoje eu me emociono, já nem quero mais ver.. quando ele vai entrar eu saio, porque eu, sabe?.. isso veio comigo, isso tá no meu sangue.. o meu sangue é negro

[Como ele chama?]

Valmir.. ele é bisneto de Popó.. o filho dele, que é tetraneto, é demais, toca tudo.. todos os instrumentos e tem apenas 11 anos: toca berimbau, pandeiro, atabaque, agogô.. dança maculelê, capoeira: é Popó.. Ali veio nele.. ele tinha uma frustração, ele me

confessou particularmente.. que era não saber tocar berimbau.. quando ele morreu, eu providencie o sepultamento, e foi um berimbau com ele

[quando foi?}

ah eu não sei.. já não tenho mais idade pra gravar data..mas foi na década de 70.. a ultima foto dele, foi essa comigo [*mostra a foto*] de 68.. agora esse menino sabe tocar berimbau, lindamente.. os instrumentos da dança afro todos ele sabe.. herdeiro cultural.. ele nas artes plásticas, óbvio.. veio pra ficar.. e em relação à capoeira - o maculelê é nosso, o samba de roda foi Tia Ciata quem divulgou – mas a capoeira o pai não é Besouro.. Besouro foi um dos maiores capoeiristas da época, mas ele não é o pai não.. ela não tem pai não .. Ninguém sabe quem foi naquela época que firmou, que ensinou aquela geração toda.. entendeu? Não tem.. agora o único capoeirista conhecido, à época, antigo, e sabe da história é Besouro, e coocidentemente é Santoamarense também – mas a origem do maculelê é aqui e do samba de roda é no Recôncavo, especificamente em Santo Amaro por causa de Tia Ciata, que foi embora pro Rio de Janeiro, com 22 anos de idade, e lá divulgou o samba de roda.. e esse papo que em 2016 é 100 anos de samba é MENTIRA.. É 100 ANOS DA PRIMEIRA GRAVAÇÃO.. em disco, do samba “pelo telefone” de Donga, de autoria de Donga.. na voz de Santoamarense bahiano, que era o cantor, que vivia lá e que foi com o grupo de mãe Zeta.

Mestre Real

São Paulo, 06 de julho de 2017, Núcleo de Artes Afro-Brasileiras.

Eu vim de casa já me perguntando essas coisas, entendeu? O que é isso aí que vocês estão querendo? É simplesmente um trabalho que vai ficar? É uma continuação que vocês... Qual vai ser o respaldo de vocês com essas informações, porque eu não posso estar aqui mentindo. Vocês já estão aqui junto comigo, já foram vivenciar o que eu estou vivenciando, porque eu não estou indo lá como turista. Sei lá, entendeu? Não é o conteúdo da informação... tem coisa que é fundamento dentro do xirê, que eu passei e não posso falar. Mas é o que tá acontecendo, e isso vai ser o que? Você já foi lá, tá vivenciando isso, tá pesquisando isso... o relacionamento já é familiar, não é mais o relacionamento de uma pessoa dentro da universidade que foi lá e pá pá pá. Já tem uma coisa mais aprofundada do que "ah eu fui lá, vivi com o pessoal", não! Onde você foi, o que você tá vendo, o que tá vivenciando. Tanto aqui como dentro do Recôncavo... E ainda é pouco tempo... Porque o conhecimento tá atrás, e essa coisa tá viva, esse espírito tá vivo. Isso vai chegar aonde? Vai passar isso pra frente ou depois que se formar vai se picar e vai trabalhar em algum lugar e que se dane isso aí? Quer dizer, de vez em quando, quando eu estiver de férias vou lá, é isso? Já dormiu na casa da pessoa, já foi lá... vocês não são mais observadoras, já estão vivenciando mil coisas, já são orador... Sei lá. Onde vai chegar com isso? Isso vai ser só um trabalho? Vocês vivenciaram isso... vão ter que olhar pra isso de novo. A pergunta agora é pra você, não é minha não... eu não sei de nada não...

Vocês já tem essa coisa ancestral, já tem a coisa da dança, já tem o negócio do maculêlê, já conhece o samba de roda, já tá envolvido com o pessoal da capoeira, aí já tá envolvido, quer dizer, o corpo tá vivenciando uma série de coisas e a gente tá aqui no Núcleo... Cada dia é uma coisa diferente, todo dia uma coisa diferente, porque a gente tá trabalhando com energia, cada dia você vai tá trabalhando com uma coisa melhor, você vai percebendo... brincadeiras perceptivas, que o pessoal tava falando. Você brinca com esses brincadeiras individuais, pra você criar toda uma situação lúdica e depois vocês brincam em dois a dois. É isso que a gente tá desenvolvendo aqui, e isso leva um tempo, essas coisas perceptivas que tá viva... vocês estão sentindo na alma de vocês, é o espírito

de vocês que tá tendo a experiência. A inspiração, a respiração, respira pra você sentir, é isso. A minha vivência com isso foi, sei lá, entrei na Companhia de dança Batakotô e fui desenvolvendo, fiquei dez ou doze anos, ainda tenho contato com o pessoal até hoje... O Ballet Estagio, o trabalho com a Febem, e aí já Mestre Gato e a coisa foi tomando rumo, e tá nesse rumo que nem a gente sabe ainda onde vai chegar. E aí eu estou aqui dentro da universidade e num estou atrás de... foi o que ela me perguntou, não é isso? Vamos de volta nas memórias, herança, hereditariedade, música, literatura, migração, os mestres, isso tá tudo no nosso negócio da rota, entendeu? Você vive como, dentro da capoeira? Eu, eu aprendi que a capoeira, ela me dá o máximo do mínimo, pra eu desenvolver o máximo, e esse mínimo dá pra compartilhar com muita gente, em todos os... Tenho nada que ficar me lamentando, que é isso... é um trabalho, nós temos uma referência, e essa referência é primitiva descendente de africano, primitiva, que estamos preservando, e trabalhar pra gente ver isso... O resto é trabalho.

Não adianta "eu acho isso, eu quero isso, tem que ser assim"... Nada! Mentira! Não tem fórmula, a cultura não tem fórmula, se tivesse fórmula, muita gente estava rica aí. Então não tem fórmula de ganhar dinheiro, é fazer um trabalho, construir... E aí ela vai lhe dar as opções que você buscar. Tá buscando o que? O que vocês estão buscando? Agora vocês que tem que parar e pensar o que vocês querem. O silêncio de vocês... É um modismo? Se for só um modismo, logo, logo vocês vão ver esse negócio fugir de vocês, se for só um negocinho "ah legal", vai fugir, fuge... Não tem fórmula...

[Nosso gravador teve um problema, ao que Mestre Real explica:]

Não estava gravando, vocês primeiramente não jogaram água, não despacharam a porta... Vocês já estão num estágio que não é mais câmera, tem coisa que não é pra gravar mesmo... Entender nada, leva um tempo pra assimilar...

O corpo tá falando uma história, nós estamos narrando uma história... A capoeira está contando, manifestação... O que é manifestação?

Sua natureza é seu silêncio, seu resguardo, é um silêncio perturbador, esse é o mistério da coisa, tem coisa que você não vai poder revelar, você tomou um banho de folha, você fez a sua limpeza, tem coisas que você não vai poder revelar. Ela tomou banho de folhas, tem coisas que você não vai poder revelar pra ela. É a interpretação de cada um, porque isso aí é o seu negredo, e como é que vai escrever isso aí? Como é que vai

escrever isso aí em palavras? É a mesma coisa? Tudo bem ela fez, eu fiz, mas como vai por isso em palavras, vai revelar isso? A gente trabalha com oralidade, tá em movimento, não tem como escrever. Tudo é uma releitura, vai vir outras coisas, novos elementos... e aí você não pode mentir.

[Nesse sentido, tal revelação se coloca mais em uma impossibilidade de formular essas experiências do que realmente não querer ou poder revelar]