



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

PAULA REGI MACEDO

**ETNOGRAFIA NA DANÇA: A PESQUISA DE CAMPO COMO  
CAMINHO METODOLÓGICO NO PROCESSO CRIATIVO**

JOÃO PESSOA

2023

PAULA REGI MACEDO

**ETNOGRAFIA NA DANÇA: A PESQUISA DE CAMPO COMO  
CAMINHO METODOLÓGICO NO PROCESSO CRIATIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Dias Laranjeira

JOÃO PESSOA

2023

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

M142e Macedo, Paula Regi.

Etnografia na dança: a pesquisa de campo como  
caminho metodológico no processo criativo / Paula Regi  
Macedo. - João Pessoa, 2023.

63 f. : il.

Orientação: Carolina Dias Laranjeira.  
Monografia (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Dança - TCC. 2. Etnografia e Autoetnografia -  
Dança. 3. Dança - Processo criativo. 4. Dança - Brasil  
- Pesquisa. I. Laranjeira, Carolina Dias. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 793.3(043.2)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

FOLHA Nº 1 / 2023 - CCTA - DAC (11.01.54.26)

Nº do Protocolo: 23074.002449/2023-92

João Pessoa-PB, 16 de Janeiro de 2023

PAULA REGI MACEDO

ETNOGRAFIA NA DANÇA: A PESQUISA DE CAMPO COMO CAMINHO  
METODOLÓGICO NO PROCESSO CRIATIVO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança,  
do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba,  
como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Dança.

João Pessoa, 19 de dezembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Carolina Dias Laranjeira

(Universidade Federal da Paraíba)

---

Profa. Dra. Ana Valéria Ramos Vicente

(Universidade Federal da Paraíba)

---

Prof. Dr. Victor Hugor Neves Oliveira

(Universidade Federal da Paraíba)

(Assinado digitalmente em 16/01/2023 16:55 )

ANA VALERIA RAMOS VICENTE  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
Matrícula: 1665032

(Assinado digitalmente em 16/01/2023 16:18 )

CAROLINA DIAS LARANJEIRA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
Matrícula: 2009428

(Assinado digitalmente em 16/01/2023 19:20 )

VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
Matrícula: 1791998

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: **1**, ano: **2023**, documento(espécie): **FOLHA**, data de emissão: **16/01/2023** e o código de verificação: **8edcd14323**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda minha família, em especial, aos meus pais, Cássia e Antônio, pela vida e por todo o apoio na minha jornada. A minha irmã, Thaís, por seguir sempre como inspiração de vida.

Aos meus professores do curso de Licenciatura em Dança pelos ensinamentos, inspirações, amizades e luta. Em especial, minha orientadora, Carolina Dias Laranjeira, pela paciência e incentivo em redescobrir novos caminhos para minha pesquisa.

A Ártemis Caqui, minha gatinha, por transformar cada momento do meu dia em alegria com sua presença, me preenchendo com mais amor.

E, finalmente, a minha querida avó, Nair (in memoriam), por cada batalha vencida em vida, por estar sempre do meu lado e pelo seu amor, que é e sempre será a base do que sou como ser humano.

gratidão.

## RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso (TCC) tem por objetivo observar, descrever e refletir sobre as relações que artistas da Dança estabelecem com a Etnografia e/ou com a Autoetnografia no processo de criação artística. A metodologia foi realizada por meio de pesquisas bibliográficas, entrevistas semiestruturadas com a artista Ewé Lima (PB) e o Grupo Totem (PE), além de análises de seus respectivos espetáculos, “Reza” e “Retomada”. Os processos criativos desses artistas possibilitaram refletir se os métodos em questão se encontram ou não explícitos em seus discursos e se há correspondências e diferenciações entre eles e suas metodologias criativas, pois os artistas não utilizaram a etnografia como escolha consciente de uma metodologia de pesquisa. Assim, notamos que o resultado da pesquisa está relacionado com a aproximação nas bases etnográficas em relação ao que sustenta a metodologia dos processos criativos dos entrevistados, como a interação prolongada na relação com o outro, a troca cotidiana do pesquisador no universo do outro, relacionado a pesquisa de campo e, por fim, a relação com os elementos culturais tradicionais.

**Palavras-chave:** dança; etnografia e autoetnografia; processo criativo.

## ABSTRACT

This course completion work (TCC) aims to observe, describe and reflect on the relationships that Dance artists establish with Ethnography and/or Autoethnography in the process of artistic creation. The methodology was carried out through bibliographic research, semi-structured interviews with the artist Ewé Lima (PB) and Totem Group (PE), in addition to analyzes of their respective shows, “Reza” and “Retomada”. The creative processes of these artists enabled them to reflect on whether or not the methods in question are explicit in their speeches and whether there are correspondences and differences between them and their creative methodologies, because the artists did not use ethnography as a conscious choice of a research methodology. Thus, we note that the result of the research is related to the approximation in the ethnographic bases in relation to what sustains the methodology of the creative processes of the interviewees, such as the prolonged interaction in the relationship with the other, the daily exchange of the researcher in the universe of the other, related to field research and, finally, the relationship with traditional cultural elements.

**Keywords:** dance; ethnography and autoethnography; creative process.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO I: ETNOGRAFIA E AUTOETNOGRAFIA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA EM DANÇA</b>	<b>13</b>
2.1	O nascimento dos métodos Etnográfico e Autoetnográfico	13
2.2	Percursos metodológicos da etnografia na Antropologia relacionada à Dança	18
2.3	A Etnografia e/ou a Autoetnografia nas Artes Cênicas	21
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II: A PESQUISA EM DANÇA NO BRASIL</b>	<b>23</b>
3.1	As pioneiras na pesquisa em Dança: Eros Volúpia e Mercedes Baptista	24
3.2	O método B.P.I de Graziela Rodrigues	27
3.3	Fundamentos do conceito de Artenografia	28
3.2	Fundamentos do conceito de Poetnografia	30
3.5	Aproximações entre as metodologias artísticas estudadas	32
<b>4</b>	<b>OS PROCESSOS CRIATIVOS DE REZA E RETOMADA</b>	<b>34</b>
4.1	Ewé Lima	35
4.1.1	Descrição do espetáculo Reza	35
4.1.2	O processo criativo de Reza de Ewé Lima e suas metodologias	38
4.2	Grupo Totem	44
4.2.1	Descrição do espetáculo Retomada	45
4.2.2	O processo criativo de Retomada do grupo Totem e suas metodologias	48
4.3	Relações entre Etnografia e as metodologias empregadas por Ewé Lima e o Grupo Totem	54
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>56</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>58</b>

<b>APÊNDICE.....</b>	<b>62</b>
<b>APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA .....</b>	<b>62</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>63</b>
<b>ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE REZA - EWÉ LIMA .....</b>	<b>63</b>
<b>ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE RETOMADA - GRUPO TOTEM .....</b>	<b>64</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa que apresento neste trabalho de conclusão de curso tem por objetivo refletir sobre as relações entre Dança e Etnografia e/ou Autoetnografia, analisando as obras: “Reza” de Ewé (PB) Lima e “Retomada” do grupo Totem (PE). Ao perceber que estes trabalhos se relacionam com práticas culturais tradicionais sugere-se que as bases que sustentam o método etnográfico estão em diálogo com as pesquisas realizadas pelos artistas em seus processos criativos. Estas bases podem ser entendidas como a interação prolongada na relação com o outro, a interação cotidiana do pesquisador no universo do outro, a realização de pesquisa de campo e questões voltadas para as relações culturais tradicionais. Sem afirmar que as obras fazem etnografia, pois, compreende-se que as metodologias usadas por ambos são diversas e únicas, referentes a cada processo criativo, esta pesquisa pretendeu traçar relações entre as metodologias artísticas e etnográficas.

A ideia, com isso, não é limitar a Etnografia ao campo da Antropologia, mas sim de buscar compreender a metodologia etnográfica em diversos campos do conhecimento, como nas artes e, neste caso específico, na dança. Assim, a proposta é pensar a Dança a partir de outras perspectivas e caminhos possíveis para a sua pesquisa, de pensar a pesquisa artística nas universidades, trazendo assim uma reflexão teórica sobre as experiências que fazem das ferramentas etnográficas necessárias para a pesquisa no processo criativo em dança.

Minha formação em dança contemporânea paralelamente àquela que tive em sociologia, antropologia e política<sup>1</sup> me levou “naturalmente” a considerar a importância da observação do corpo em movimento na sociedade e no desenrolar das relações por ele trocadas a partir de uma perspectiva da cultura tradicional.

Por tais motivos, entendo que meu interesse pelo papel da Dança na sociedade está diretamente relacionada com a minha formação e desejo de conhecer mais o assunto baseado na perspectiva de entender a dança enquanto fato social, pois, ela “é parte das condições humanas, sua importância como modo

---

<sup>1</sup> Iniciei minha formação acadêmica em Ciências Sociais no ano de 2008 na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC) até meu quarto ano, em 2011. Lá me interessei pela área da Antropologia e pesquisei justamente essa relação entre cultura popular e arte, com objeto de pesquisa: o Circo itinerante (relacionada com a construção da identidade dos artistas circenses no picadeiro).

de comunicação é corroborada pelo fato de não ter sido substituída pela linguagem verbal.” (BLACKING, b2013, p. 75)

Considerando esse fato, segundo Buckland (2013), a Etnografia da Dança é capaz de mostrar uma nova linha de investigação que pode revelar o porquê da dança funcionar como ação social discursiva e afetiva de determinados indivíduos em uma dada cultura.

Assim, meu interesse pelo tema foi vir de uma trajetória das ciências sociais que durante minha graduação em Dança na Universidade Federal da Paraíba busquei compreender a relação entre Etnografia na Dança. Por isso, a pesquisa temo intuito de comparar semelhanças e diferenças nos processos criativos utilizados pela artista Ewé Lima e pelo Grupo Totem com a etnografia e/ou com a Autoetnografia e, se existe alguma relação entre elas, pois, os artistas têm suas próprias metodologias de pesquisa ao longo do processo criativo. Para isso, observo os pontos fundamentais das metodologias de pesquisa das obras “Reza” e “Retomada” no trajeto dos processos criativos até seus resultados finais como obras.

Realizei pesquisas bibliográficas e entrevistas semiestruturadas com Ewé Lima a respeito de “Reza” e com Taína Veríssimo sobre “Retomada” para encontrar as aproximações entre as bases metodológicas nos processos criativos dos artistas na pesquisa. A partir de registros audiovisuais disponibilizados no youtube, realizei as entrevistas com a finalidade de observar primeiro se e depois onde e como acontece o encontro da Etnografia e/ou da Autoetnografia em suas metodologias criativas, além de contar a história desses processos, do caminho de Ewé Lima e do Grupo Totem nas artes e tratar da história dos espetáculos escolhidos como um todo.

A partir daí, entendo como objetivo geral, refletir sobre as aproximações entre dança e as metodologias de pesquisas etnográficas e/ou autoetnográficas nos processos criativos de “Reza” de Ewé Lima e de “Retomada” do Grupo Totem. Nos Objetivos específicos voltei-me em aproximar os processos criativos de “Reza” e “Retomada” e suas particularidades; compreender as metodologias específicas desses espetáculos; analisar os trabalhos de “Reza” e “Retomada” como um todo; e por fim, entender quais elementos da etnografia estão presentes, quando existir, em “Reza” e “Retomada”.

Esse trabalho de conclusão de curso (TCC) parte das questões acerca dos princípios relacionados com a prática e a metodologia presente nos processos criativos em dança com base nos artistas já citados e que trabalham com questões relacionadas à alteridade, ao contato com outras formas de existências e aos significados dos artistas na relação entre pesquisa e prática criativa, especificamente, presentes em poéticas da Dança.

Portanto, pretendemos entender como a relação entre dança, Etnografia e/ou Autoetnografia resulta em uma escrita etnográfica vivenciada através do corpo, em movimentos e gestos dançados que apresentam reflexões e sensações da experiência do artista/pesquisador no próprio campo (e no corpo) na sua relação e resultado da pesquisa de campo e da observação. Ou seja, artistas que fazem do corpo ferramenta de pesquisa para trabalhos na área da Dança.

No primeiro capítulo, consta a definição do conceito metodológico da Etnografia e da Autoetnografia, desde seu nascimento na Antropologia até sua expansão como metodologia de pesquisa de outras áreas do conhecimento, com foco na Dança, trago Figuras importantes, como: Adrienne Kaeppler, Gertrude Kuath, Joann Kealiinohomoku e Drid Williams. E também a dançarina e antropóloga americana Katherine Dunham, que desenvolveu um trabalho importante, com base na pesquisa de campo no Haiti, na área da Dança na década de 30.

Para finalizar, autores como Del Galo (2012), que defende a Etnografia e seu caráter interdisciplinar nas Artes Cênicas. Segundo o autor (2012), o método etnográfico se fundamenta entre o outro e o artista que permite considerar o corpo em movimento um instrumento de trabalho metodológico teórico. E a Sylvie Fortin (1994) que traz dados etnográficos para a pesquisa em Dança.

No segundo capítulo, tratamos de artistas como Eros Volúcia e Mercedes Baptista, pioneiras da Dança Moderna elaborada com base na cultura brasileira a partir das décadas de 30, 50 e 60 no Brasil.

E para dar continuidade, trabalhos como de Graziela Rodrigues (2015) com o método Bailarino Intérprete (B.P.I); Luciana Lyra (2011) com Artenografia; Renata Lima (2021) com Poetnografia, são artistas pesquisadoras da atualidade que refletem sobre seus trabalhos na academia, conectando a etnografia a sua própria metodologia de pesquisa artística.

O terceiro e último capítulo ficou por conta dos espetáculos de “Reza” e “Retomada”, a descrição deles baseadas na minha perspectiva ao assisti-los e as entrevistas com os artistas: Ewé Lima e Taína Veríssimo do Grupo Totem. Para assim, observar as aproximações que “Reza” e “Retomada” apresentam com o objetivo de pesquisa deste TCC.

Em “Reza” a artista Ewé Lima desenvolve uma trajetória na sua pesquisa, na sua investigação em Dança, que envolve elementos do benzimento, da reza, das memórias, do ritual, da tradição, dos afetos voltados para o campo familiar, tem como fio condutor o ritual da cura do benzimento e as memórias da convivência da artista como neta com seus avós. A partir de gestos, ervas, falas, do cotidiano das rezadeiras, da pesca, do Alzheimer de sua avó que estava em processo de despedida na época, são transformados em movimentos e corporalidades em “Reza”.

Enquanto que em “Retomada” do Grupo Totem, existe uma ideia de compartilhar com o público um ritual em cena, o espetáculo “Retomada” foi realizado a partir de uma residência com os povos: Pankararu, Xukuru e Kapinawá do estado de Pernambuco. Por meio da relação cotidiana do grupo de ir a campo, o interesse foi de vivenciar da forma mais abrangente possível a experiência do ritual, do corpo presente como parte da experiência do artista em campo e como trazer isso para a cena.

## CAPÍTULO I

### 2 ETNOGRAFIA E AUTOETNOGRAFIA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA EM DANÇA

Neste primeiro capítulo pretendo dar conta dessas duas metodologias de pesquisa para a área da Dança, ou seja, traçar o encontro entre duas áreas de conhecimento: Dança e Etnografia. O nascimento dos métodos Etnográfico e Autoetnográfico como um dos meios de corporizar as experiências em campo e como essas metodologias colaboram para a pesquisa em Artes Cênicas. Ou seja, pretendemos entender como uma metodologia vinda da Antropologia se apresenta e se relaciona enquanto caminho possível para a criação de uma expressão poética em dança.

Para isso, é fundamental passar pelo nascimento da Etnografia e da Autoetnografia, falando da sua trajetória na Antropologia e da sua expansão enquanto metodologia de pesquisa para outras áreas do conhecimento, mais especificamente, das Artes Cênicas.

Também tratar de algumas figuras que fizeram esse percurso metodológico com a Etnografia na Dança, como Adrienne Kaeppler (1967-1972), Gertrude Kuath (1959-1960), Joann Kealiinohomoku (1930-2015) e Drid Williams (1986-1991). E, também, a antropóloga e dançarina Katherine Dunham (1909-2006) que desenvolveu um trabalho importante para a dança em uma pesquisa de campo feita no Haiti e em outras partes do Caribe, na década de 1930.

Por fim, trazer autores que problematizam o assunto acerca da Etnografia na Dança, como Del Galo (2012) que defende a Etnografia e o seu caráter interdisciplinar nas Artes Cênicas e de Sylvie Fortin (1994) que apresenta dados etnográficos na pesquisa em Dança e também a sua pesquisa a respeito da autoetnografia e dos cuidados que os artistas da Dança devem tomar no processo de pesquisa artística.

#### 2.1 O nascimento dos métodos Etnográfico e Autoetnográfico

A Etnografia<sup>2</sup> é compreendida como uma metodologia diferente das demais pela sua forma de construção do conhecimento, pois valoriza as técnicas e os procedimentos de coleta de dados associados a uma prática do trabalho de campo a partir da convivência do(a) pesquisador(a) junto aos grupos sociais onde ele pretende desenvolver sua pesquisa. (Rocha, 2008, p. 01)

Os nomes de Boas, Malinowski e Radcliffe-Brown são frequentemente citados como personagens importantes no início da antropologia moderna; todos comprometidos com a antropologia como ciência, talvez um tipo especial de ciência. E a etnografia era central nas suas idéias do que era científico no trabalho antropológico: envolvia a coleta de informação diretamente da fonte, pelo antropólogo, e a descrição das características sociais e culturais das sociedades 'primitivas' – contrário de tentar inferir a história ou julgar essas sociedades em termos de nível evolucionário. (SANTOS, 2008, p. 02)

A formação a respeito do desenvolvimento do trabalho de campo que utiliza de uma metodologia etnográfica teve início no final do século XIX e começo do século XX, quando antropólogos sociais dedicaram-se a coleta de dados diretamente da fonte, o trabalho de campo de Bronislaw Malinowski (1884-1942) que pesquisou os diversos aspectos da cultura: sistema de parentesco, economia, rituais, religião e outros das ilhas Trobriand no livro "Argonautas do Pacífico Ocidental" publicado em 1922, foi seminal para compreender a relação do antropólogo em campo e sua produção etnográfica.

O autor fez um trabalho de suma importância para a elaboração do principal método de pesquisa da Antropologia: o chamado método etnográfico. Seus escritos apontavam para um estudo feito dentro da sociedade estudada com a prática da observação participante, o que realça uma maior convivência e aproximação com as pessoas envolvidas na pesquisa. E esta é uma característica muito importante com a pesquisa deste TCC, pois consolida a aproximação que o artista desenvolve em campo e também a sua relação com o mesmo, as experiências vividas.

O único ponto que vale destacar aqui no que diz respeito a Antropologia é que, historicamente, ela surge em um contexto marcado pelo colonialismo e este

---

<sup>2</sup> "Etnografia (do grego *ethnos* = nação e *graphein* = escrever) é a disciplina que tem por fim o estudo e a descrição dos povos, sua língua, raça, religião, etc., e manifestações materiais de sua atividade, segundo o dicionário Aurélio de Língua Portuguesa (FERREIRA, 1986). Essa descrição ampla de Etnografia, embora ofereça um primeiro contato com o conceito, pouco revela sobre a complexidade de seu exercício no fazer acadêmico, (...)" (SANTOS, 2008, p. 01)

fator interfere em como deu-se a sua formação e a sua construção de conhecimento, a busca pelas descobertas de novos mundos no século XVI e XVII, quando o homem se deparou com o outro que diferente dele e começou a estudá-lo não somente na sua formação biológica, mas também, abrangendo os aspectos sociais e culturais. Surge, assim, a necessidade de uma nova metodologia de pesquisa para a área: é dentro deste contexto, que a etnografia nasce.

Ou seja, o estudo do homem era realizado através dos relatos de viajantes, os antropólogos escreviam suas análises sem nunca terem pisado no local estudado, chamados de "antropólogos de gabinete", inicia-se, assim, a busca da Antropologia por um método que fizesse com que o antropólogo deixasse seu gabinete e aprendesse na prática a viver com os nativos, dando início ao trabalho de campo etnográfico. (LAPLANTINE, 2007).

A etnografia tornou-se, a partir deste ponto, fundamental, pois, com ela podemos ser afetados pelo campo, de forma que a pesquisa passa a ser uma tentativa de compreensão do que se está vivenciando. Portanto, define-se Etnografia como método de pesquisa que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados. Assim, segundo o antropólogo francês, François Laplantine (2004), "provém de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo, isto é, que não estaria baseado na observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana". (LAPLANTINE, 2004, p. 149)

Para Clifford Geertz (1978) o método etnográfico também pode ser entendido como um esforço intelectual ou "um risco elaborado para uma descrição densa". Nada mais é do que a busca de significados produzidos pelas ações e fenômenos, percebidas através do pesquisador e dos pesquisados, interpretadas e descritas de forma aprofundada pelo trabalho etnográfico. Para o autor, o trabalho de campo etnográfico:

(...) permanece como um método notavelmente sensível. A observação participante obriga seus participantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução. (CLIFFORD, 2002, p. 20)

Para tanto, ainda com base no autor, é preciso que o etnógrafo esteja o mais próximo possível dos sujeitos de sua pesquisa, realizando a pesquisa antropológica

no sentido de uma “experiência pessoal”, onde ele deve conviver e compreender a vida nativa através de conversas, observações e experiências na busca por novos significados e não apenas tentar transformar-se em um nativo.

Apesar de tudo, o que devemos levar em consideração na metodologia etnográfica é, primeiramente, que ela depende do campo, do objeto de estudo e dos objetivos, pois, são fatores que levam, muitas vezes, a uma prática que a torna particular na sua realização. A partir do momento em que se estabelece uma relação entre sujeitos, não é mais uma via de mão única, já que os dois lados envolvidos da pesquisa observam e tiram suas conclusões individualmente, e isto, acaba por transformar a realidade pesquisada, os sujeitos envolvidos, e conseqüentemente, a própria pesquisa em questão.

Já a Autoetnografia<sup>3</sup> surge como uma forma diferente de fazer etnografia, inicialmente, como uma necessidade por um desmembramento da Etnografia na busca por novos horizontes na pesquisa. Tem como objetivo reformar a relação entre objeto e observador, ressaltando a importância desta interação e da experiência pessoal do pesquisador como forma de construção do conhecimento.

Segundo os autores Cano e Opazo (2014, p.149), o antropólogo Karl G. Heider foi um dos primeiros a utilizar o termo autoetnografia ao designar, em 1975, as descrições que o grupo humano o qual estudava fazia de sua própria cultura. Ainda de acordo com Cano e Opazo (2014, p.149) David Hayano utilizou o mesmo termo em 1979 para referir-se ‘ao estudo da cultura a que o pesquisador pertence (SANTOS e BIANCALANA, 2017, p.85)

Atualmente, a Autoetnografia caracteriza-se como forma de pesquisa que utiliza da autorreflexão e escrita para explorar experiências pessoais vividas e para conectar essa história autobiográfica a significados e compreensões culturais, políticas e sociais de um caráter mais amplo.

Foi no início dos anos 80, onde o termo foi utilizado pela primeira vez pelo antropólogo Hayano, que esta abordagem metodológica começou a ser desenvolvida e definida como um método de pesquisa relevante para a ciência,

---

<sup>3</sup> “Autoetnografia” vem do grego: auto (self = “em si mesmo”), ethnos (nação = no sentido de “um povo ou grupo de pertencimento”) e grapho (escrever = “a forma de construção da escrita”)2. Assim, já na mera pesquisa da sua origem, a palavra nos remete a um tipo de fazer específico por sua formade proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato (“escrever”), sobre um grupo de pertença (“um povo”), a partir de “si mesmo” (da ótica daquele que escreve). (SANTOS, 2017, p. 218)

onde as compreensões mais sofisticadas e complexas do campo de pesquisa emergiram a partir da experiência pessoal do pesquisador, comprovando como a experiência é importante no estudo cultural e social da pesquisa.

No que diz respeito a escrita etnográfica, Laplantine (2004) nos lembra, porém, que a especificidade dessa forma de fazer ciência não desobriga a Antropologia de transformar o que foi vivido em texto, a escrita funciona como uma recordação daquilo que foi vivenciado. O autor propõe que essa tarefa seja substitutiva da Etnografia: a elaboração ordenada da experiência vivida e sua transformação num texto escrito. É por esta razão que a Etnografia não se trata apenas de descrever a experiência, mas sim de construí-la, e não apenas de descrever o óbvio, mas de elaborar o 'visto' e o 'invisível' percebido nesse contato sua interação com o outro.

A proposta desta pesquisa é pensar a dança enquanto lugar dessa experiência vivenciada (onde é possível visualizar características da etnografia) e escrita, necessariamente, não como texto, mas sim no corpo do artista e, assim, relacionar a interdisciplinaridade existente nessas duas áreas. Que é como acontece com as danças pesquisadas neste TCC, ao relacionar o ritual com a dança.

É neste pressuposto que Laplantine (2004) entende a etnografia, mostrando como a Antropologia se organiza em contato com outras áreas, mas sem se confundir com elas. Evidencia-se, então, a ligação entre a descrição etnográfica antropológica e a "descrição" artística na Dança como uma das metodologias possíveis para a pesquisa, ambas eminentemente calcadas na observação, sendo práticas metodológicas possíveis de pensar o que fica no espaço das relações entre os indivíduos, as tradições e as culturas e o que é levado para a cena ou para o texto escrito na descrição etnográfica.

Já na Dança, Fortin (2009) considera a observação uma troca de amplitude cinestésica, ou seja, ela não é apenas visual, como coloca Laplantine (2004) a respeito do 'Olhar'. Segundo o autor, a visibilidade nos afeta ao mesmo tempo que nós afetamos o que está sendo percebido, para a autora, a experiência da observação pode englobar todos os sentidos, destacando a percepção do movimento e as sensações proprioceptivas. O que podemos perceber é a importância que o trabalho corporal pode trazer como ferramenta indispensável para

descrição do que foi vivido em campo, facilitando no entendimento próprio a respeito das experiências.

Por isto, a Etnografia é uma experiência de imersão física, faz parte de um campo da prática em uma sociedade ou um grupo específico; onde o pesquisador, além de entender, deve compartilhar e estabelecer trocas com o meio em questão. O que propomos é a possibilidade que a etnografia tem de corporizar as experimentações em campo e pensar a partir das próprias emoções para conectar-se com o outro, junto da participação corporal a arte traz a possibilidade de explorar as condições humanas, mas de uma forma muito mais abrangente e criativa.

## **2.2 Percursos metodológicos da etnografia na Antropologia relacionada à Dança**

Aqui a ideia é tratar das primeiras pesquisas que partiram da relação entre Etnografia e dança para, assim, levantar considerações a respeito da existência ou não desta relação nos trabalhos analisados no meu trabalho de conclusão de curso (TCC).

As principais antropólogas que relacionaram Dança com a metodologia etnográfica e, assim, pesquisaram a relevância da dança na cultura foram: Adrienne Kaeppler (1967-1972), Gertrude Kuath (1959-1960), Joann Kealiinohomoku (1930-2015) e Drid Williams (1986-1991). E, também, a antropóloga e dançarina Katherine Dunham (1909-2006) que desenvolveu um trabalho de grande relevância para a Dança com sua pesquisa de campo no Haiti e em outras partes do Caribe, na década de 1930.

Katherine Dunham foi bailarina, coreógrafa, professora, diretora e antropóloga, seus feitos revolucionaram a dança na sua época, é considerada por pesquisadores a pioneira da dança afro nos EUA. Ativista social, teve uma carreira de sucesso no teatro do século XX, dirigiu sua própria companhia de dança, a primeira companhia de Ballet Negro da América e desenvolveu sua própria técnica de dança com base na sua pesquisa etnográfica no Haiti, além da sua notória contribuição para a antropologia da dança.

Como antropóloga, escreveu sobre a dança que aprendeu com os haitianos, é importante lembrar que nos anos de 1930 e 1940 o ritual era entendido pelas comunidades artísticas e acadêmicas na Europa e nos Estados Unidos como sobreviventes de um estágio primitivo do desenvolvimento humano de uma dada sociedade, um dos motivos que torna este trabalho importante para a área da antropologia e da dança é quebrar justamente com este paradigma.

Dunham realizou sua pesquisa de campo no Haiti e em outras partes do Caribe ao usar seu trabalho de campo e a experiência adquirida com o vodu para criar obras fundamentais para os corpos que dançam, escreveu vários livros: 'Journey to Accompong', (1946), o primeiro que descreve suas experiências com os quilombolas; Las Danzas do Haiti, (1947); Les Danses d'Haiti, publicado na França em (1957) com o prefácio de Claude Lévi-Strauss; O livro de danças do Haiti (1983); A Touch of Innocence (1959), uma autobiografia de sua infância; Ilha Possuída (1969); Kasamance, uma fábula africana (1974).

A partir da minha perspectiva e do desenrolar deste TCC, entendo que o estado que o ritual causa no corpo e no indivíduo, o estado visceral que colocamos o corpo ao participar da experiência do rito é vivenciado pelos artistas da cena a partir de uma experiência relativamente próxima a este estado quando busca na sua criação exprimir sensações, desejos, vontades, entre outros, na relação de troca com o outro. Por motivos como estes que a dança também têm este poder de colocar-se em estado visceral, pois, ela também participa deste lugar, já que trata-se de uma pesquisa realizada primordialmente no corpo do intérprete. Como por exemplo, a dança de Dunham faz parte do ritual, ela constitui o rito na sua origem.

A experiência do ritual e da repetição é aquela que faz o participante perder a noção, ou deixar a experiência cotidiana do habitual tempo do relógio. (BURT, 2016, p. 47)

Na Introdução do artigo “A dança segundo a perspectiva antropológica”, Camargo (2013) destaca a antropóloga Gertrude Kurath – bailarina diplomada em História da Arte, Música e Teatro, como fundadora da Etnologia da Dança, em 1960, abre um caminho para os estudos etnológicos aplicados à dança, analisando o conteúdo da dança no seu contexto cultural. Kaeppler reconhece que o sistema de

Kurath é de grande utilidade para aqueles que não leem notação de dança, porém, gerou confusão entre os leitores de notação de dança.

Mas nem a notação por signos, nem mesmo a notação Laban, evidência Kaepler, consideraram a questão do fluxo de energia – Kaepler parece estar se referindo aqui à notação “esforço-forma” –, que, mesmo não sendo tão facilmente observável quanto o movimento, é importantíssima no trabalho técnico em dança, em estética e no que concerne à estrutura profunda da sociedade: “Notar o conteúdo da dança se verifica necessário antes que as afirmações significativas sobre o contexto possam ser emitidas. Seria instrutivo analisar o quanto os primeiros ensaios de notação de Kurath e suas primeiras publicações de conteúdo da dança suscitaram reações contrárias entre os antropólogos. (KAEPLER, [1978, 1997], 2013, p. 107) (CAMARGO, 2018, p. 121)

O objetivo de Kurath, ainda de acordo com Camargo (2013), é de tentar escrever para os antropólogos uma forma de tornar os escritos em e sobre a dança digeríveis para a Antropologia. Seu conselho é de que a observação deve seguir em direção ao agenciamento dos dançarinos no espaço, ao estilo e variações dos movimentos, a estrutura da dança e descrição do que poderia e deveria ser compreendido nessas categorias.

Em 1954, num simpósio sobre “as contribuições da música e da dança à teoria antropológica”, realizado pela Central States Anthropological Society, Kurath apresentou a Coreologia, definindo-a como ciência dos tipos de movimento, ela demonstra que as técnicas antropológicas são necessárias para o estudo da dança, que consiste em estudar o contexto da dança graças a esses procedimentos: recolocar a dança num contexto cerimonial e descrever a relação simbólico cultural que aparece através dos esquemas coreográficos.

A observação de Kaepler ao considerar o estudo uma “mina de informações sobre as similitudes e as diferenças de um conjunto cultural específico nos limites de uma zona definida” (KAEPLER, 2013, p. 105) consolida-se com fortes influências de Franz Boas (1856-1942) e de Alfred Louis Kroeber (1876-1960). Suas contribuições foram também o ponto de partida para o trabalho da antropóloga Joann Kealiinohomoku, que utilizou e desenvolveu alguns dos aspectos importantes como o sistema de notação: seu trabalho sobre as definições e sua abordagem de análise da dança a serviço dos estudos comparativos. O sistema de notação através

de signos pretendia ser um método rápido de levantamento dos movimentos de dança para serem analisados e apresentados em forma de gráficos.

Kealiinohomoku desenvolveu e afirmou o sistema de notação de Kurath em seu estudo, acerca dos comportamentos motores implicados nas danças dos negros da África e dos Estados Unidos. Utilizou-se de uma notação através de signos para demonstrar as similaridades entre a dança africana e a dança dos negros residentes nos Estados Unidos, da Escócia e da Irlanda. Por fim, Kealiinohomoku publicou um guia dos elementos de informação em dança em 1972, um inventário de 11 páginas e um compêndio de questões sobre dança. A aversão de Kealiinohomoku pela denominação “etnologia da dança” vem de seu acesso precoce à “ciência da Coreologia” de Kurath e do seu trabalho sobre as posturas do corpo como consequências comportamentais adquiridas. (KAEPPLER, 2013, p. 106).

### **2.3 A Etnografia e/ou a Autoetnografia nas Artes Cênicas**

Não pretendo, de nenhuma maneira, esgotar os assuntos relacionados a etnografia na dança, mas sim, levantar alguns trabalhos para problematizar o assunto. Traremos reflexões pautadas em pesquisas etnográficas que assumiram a dança enquanto lugar para a pesquisa associada a questões como o ritual, os costumes, a magia, a religião, ou seja, aos fatores culturais tradicionais.

Ao pensar na Etnografia e na sua relação com as Artes Cênicas, logo, pensamos no seu diálogo com questões relacionadas à aprendizagem, ao discurso e às culturas, o que caracteriza a etnografia como um dos possíveis caminhos para ser utilizada como método de pesquisa em Dança.

Ao mesmo tempo em que se encontram artistas e pesquisadores que preferem criar e analisar uma obra artística baseando-se em fundamentações teóricas pertinentes ao campo da arte, existem também autores e artistas que evidenciam como a obra artística seja uma expressão complexa do ser humano que envolve processos históricos, físicos, cognitivos e afetivos pelos quais é valioso utilizar metodologias de pesquisa articulando diferentes áreas de conhecimentos. (DAL GALLO, 2012, p. 1)

Portanto, a finalidade deste trabalho é encontrar relações que consideram a etnografia um método de pesquisa importante para a Dança, pois, trata-se de uma

expressão artística natural e presente em toda sociedade. Com base no pensamento de Dal Gallo (2012), entendemos que a etnografia agrega um caráter interdisciplinar que se baseia em conceitos de diversas áreas do conhecimento como, por exemplo, nas artes cênicas. “A metodologia constitui o caminho dos pensamentos e a prática que vem exercitada numa abordagem investigativa da realidade, podendo ela ser dividida em métodos de coletas de dados e métodos de análise dos dados.” (DEL GALLO, 2012, p. 01)

Ou seja, o que o autor quer dizer é que o pensamento é fruto de uma metodologia bem empregada onde a prática nada mais é do que uma forma de abordar a realidade e que pode ser dividida em coleta ou análise dos dados. Onde a etnografia pode ser considerada um grande método, segundo Del Galo (2012), no sentido de fundamentar-se num deslocamento entre o outro e o artista que permite considerar o “corpo em movimento” um instrumento de trabalho teórico metodológico. (DEL GALLO, 2012, p. 17)

É performativa no sentido de ser ininterruptamente transformada e transformadora, num processo implícito que envolve a subjetividade do próprio pesquisador também no ato da pesquisa de campo. Assim, o pesquisador pode estar na posição de ser agente no sentido de interagir, envolver e ser envolvido nessa experiência, sendo que esta peculiaridade bem dialoga com o contexto das Artes Cênicas onde o pesquisador, como artista ou como público, é, necessariamente, inserido na experiência estética. (DEL GALLO, 2012, p. 17)

São considerados dados etnográficos em uma pesquisa em dança, segundo Sylvie Fortin (1994), todas as experiências e reações somáticas que o dançarino têm, ou seja, sua referência está no que a autora chama de empatia cinestésica, onde a pesquisa deve abordar a corporeidade do ator/pesquisador.

No estudo da autora sobre a autoetnografia na pesquisa em dança, são apresentadas perspectivas diferentes para lidar com a relação observador e observado: “se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, porque, então, não observar o observador? Porque não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82).

Ou seja, o que a autora propõe é observar o campo a partir da própria perspectiva do artista onde a escrita se dá através da experiência vivida pelo mesmo.

As vivências corporais do próprio pesquisador são consideradas como dado etnográfico, uma vez que a aprendizagem em dança (e não somente) se faz através do sistema sensório-motor, nas relações entre o olhar, o ouvir, o tocar, o sentir e o mover-se. (MEYER, 2014, p. 05)

A autoetnografia, de acordo com Meyer (2014), permite ao ato de dançar uma abordagem menos universal, "(...) Trata-se de uma escrita do eu que permite o ir e vir entre a experiência pessoal, singular, e suas dimensões culturais e sociais." (MEYER, 2014, p. 6)

Por fim, os levantamentos que fizemos até aqui são fundamentais para entendermos a importância dessa relação entre Dança e Etnografia e também para entender como se deu o nascimento da metodologia etnográfica na Dança. Pois, em seguida, trataremos questões acerca das artistas brasileiras que começaram com pesquisas que valorizam a troca com o outro e/ou com a comunidade pesquisada, como Eros Volúcia e Mercedes Baptista que fizeram parte de um projeto político que visava a construção de uma personalidade tipicamente brasileira, voltada para as manifestações culturais populares<sup>4</sup>. E também trataremos trabalhos mais contemporâneos como BPI, Arteriografia e Poetnografia como trabalhos de artistas acadêmicos atuais que fizeram essa relação.

## CAPÍTULO II

### 3 A PESQUISA EM DANÇA NO BRASIL

Neste segundo capítulo trouxe alguns levantamentos de trabalhos na área da Dança no Brasil que lidam com aspectos culturais. Primeiro, passamos pela trajetória de artistas como Eros Volúcia (1914-2004) e Mercedes Baptista

---

<sup>4</sup> A partir de 1930, a ficção da brasilidade passa a ser projetada justamente a partir da reafirmação do encontro de brancos, negros e indígenas. A ideia da convivência pacífica entre senhores de engenho e negros escravizados, que passa a ser sistematicamente veiculada durante a gestão de Getúlio Vargas e é idealizada na obra de Gilberto Freyre, "Casa-Grande e Senzala" (1933), tem raízes no pós-abolição e nas tentativas de apagamento de um passado escravagista ainda hoje recente. (VILLEROY, 2021, p. 158)

(1921-2014), às pioneiras na articulação da Dança moderna elaborada a partir da cultura brasileira na década de 30, 50 e 60, a primeira está ligada à ideia de mestiçagem do Estado Novo e a segunda na construção de uma técnica propriamente brasileira da Dança Afro.

Em seguida, tratamos de trabalhos como de Graziela Rodrigues (2015) e o método Bailarino Pesquisador Intérprete (BPI), depois de Luciana Lyra (2011) com sua proposta de Artenografia e Renata Lima (2021) com sua metodologia chamada Poetnografias. Estas são artistas pesquisadoras que refletem sobre seus trabalhos na academia. Compreende-se também que tanto a Artetnografia como a Poetnografia conectam a Etnografia com suas próprias metodologias artísticas de pesquisa.

A partir da minha perspectiva, podemos compreender que os textos selecionados para este capítulo tratam de pesquisas na área das artes que utilizam do contato com o outro para a criação e buscam na colaboração da etnografia uma relação de troca e auxílio nos processos criativos e no desenvolvimento de novas metodologias de pesquisa para a área de Artes.

### **3.1 As pioneiras na pesquisa em Dança: Eros Volúpia e Mercedes Baptista**

O objetivo deste tópico é fazer um levantamento histórico crítico acerca da dança e de suas trocas culturais, políticas e sociais na relação com a pesquisa de dança cênica no Brasil. Para isso, buscamos no enredo histórico de Eros Volúpia (1914-2004) e Mercedes Baptista (1921-2014), a formação de uma Dança Moderna elaborada a partir da cultura brasileira a partir de 1930.

Eros Volúpia (1914-2004) foi a pioneira em estudar a cultura brasileira para criação da dança moderna no país, mas foi Mercedes Baptista (1921-2014) que deu forma ao desenvolver sua própria técnica de dança afro-brasileira.

A artista Eros Volúpia reelabora a tradição no sentido da criação de um balé erudito brasileiro, uniu na dança a arte erudita e a arte popular nos anos 30 e 40. Foi a primeira a trazer a ideia da existência de uma dança brasileira, levando ao palco o balé clássico e as danças tradicionais que pesquisou no Brasil, como por exemplo, as danças do candomblé, os rituais indígenas, o frevo, o maxixe e o maracatu.

Da sua pesquisa acerca das danças ameríndias e afro-brasileiras, podemos dizer que Eros ultrapassa as fronteiras sociais, políticas e étnicas no país. Disponibilizando um espaço, que antes não existia, para a tradição, de ser aprendida e transmitida, ou melhor, revivida através de suas danças.

A singularidade nas suas criações e nos seus movimentos deu início a formação de uma identidade própria para a dança brasileira, transparecendo toda a diversidade cultural existente no país. A presença do ritual nas suas performances, como por exemplo, em seu livro quando a artista cita o resultado de suas apresentações.

Foi a primeira vez que um bailado acontecia neste lugar (...) quando me exibia em um número de dança fetichista com música autêntica da linha de Umbanda, tive que terminar a dança sem música, pois a maioria dos componentes da orquestra no decorrer da apresentação foi caindo em transe (VOLÚSIA, 1983 p. 44)

É possível perceber que seu principal objetivo era a construção de um pensamento nacional brasileiro<sup>5</sup> que busca, fundamentalmente, pesquisar culturas, a diversidade presentes na área das danças tradicionais, os rituais e as questões simbólicas do corpo e da performance para entender a forma de ser e estar corporalmente no mundo, ligando o corpo às relações sociais que o mesmo estabelece ao longo da vida.

Segundo Zenicola (2016), a dançarina Eros Volúsia passa a assumir na sua dança o ser brasileiro através da cultura tropical, da figura da cabocla estudando a natureza da dança, assim como, a existência e realidade da origem de um povo, o povo brasileiro.

---

<sup>5</sup> Ao findar a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), no Brasil, entra em decadência o maneirismo francês, na proporção direta em que começa a se pensar em nacionalismo. Um país que pouco tempo antes havia saído da escravidão, com uma mistura forçada de três raças e que apresentava diferentes áreas de desenvolvimento, oscilando entre o urbano e o rural (...) Nos principais centros urbanos, Rio de Janeiro e São Paulo predominantemente, a diferenciada compreensão da cultura na sociedade brasileira começa a se destacar, calcada no nacionalismo. O Movimento Modernista em São Paulo, um movimento mais pensado por intelectuais e marcado pela Semana de 22, divide-se em duas alas. A ala menos conservadora de Mário de Andrade não nega nossas raízes e nem se fecha à influência externa, pois é imperioso estabelecer uma seleção crítica nesta tarefa moderna de construir a nacionalidade. O Brasil, que ainda apresentava preconceitos com relação a qualquer tipo de atividade manual ou corporal, ainda uma herança escravista, com o Modernismo começa a rever e mudar suas ideias. A maioria dos nossos intelectuais é forçada a reconhecer a imagem de um Brasil também negro e índio, bem como deixar de reconhecê-lo de maneira romantizada, ufanista e idealizada. (ZENICOLA, 2016, p. 210)

A autora (2021) afirma que Eros Volúcia estava alinhada a artistas como Isadora Duncan e Ruth St. Denis em um contexto referente à dança Moderna que está, diretamente, relacionado com um ideal de liberdade nos movimentos. Mas pertence a uma ideia de mestiçagem, portanto, não tem como negar o papel da artista no cenário brasileiro e sua respectiva época, marcado por um contexto cultural que buscava a formação de uma identidade tipicamente nacionalista idealizada por Getúlio Vargas (1937-1945), pela política do Estado Novo, como observamos na citação a seguir a respeito do papel do corpo mestiço

(...) como o “corpo mestiço” de Eros Volúcia é articulado a partir de projeções da branquitude sobre o corpo negro que dança, alinhadas ao processo de desafricanização de elementos das culturas negras que constituiu a invenção da identidade nacional a partir da década de 1930. (VILLEROY, 2021, p. 158)

Outra figura importante dentro deste contexto foi Mercedes Baptista(1921-2014), que trouxe a presença de uma dança cênica para a cidade do Rio de Janeiro entre a década de 50 e 60. Ficou conhecida como a primeira bailarina negra a fazer parte do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>6</sup>. Aluna de Eros Volúcia, estudou dança nos Estados Unidos na Companhia de Katherine Dunham, quando volta para o Brasil, inicia a sua própria Companhia de Dança focada totalmente na cultura afro-brasileira.

Sua pesquisa volta-se para as culturas de matrizes africanas, em 1953 fundou um grupo chamado de “Ballet Folclórico Mercedes Baptista”<sup>7</sup> que reafirmou o lugar do artista negro da Dança no país, por esse motivo a artista é considerada parte fundamental da história da dança no Brasil.

---

<sup>6</sup> Sua trajetória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, as passagens pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento (1914-2011), e a Dunham School of Dance and Theater, da coreógrafa e antropóloga estadunidense Katherine Dunham (1906-2006), levaram-na a inaugurar, em 1952, a Academia de Danças Mercedes Baptista, situada na Gafieira Estudantina da Praça Tiradentes, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Um ano depois, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista já se apresentava em teatros de revista e cassinos como a primeira companhia de dança da cidade a levar para a cena elementos da cultura negra pensada e dançada por artistas negros. (VILLEROY, 2021, p. 111)

<sup>7</sup> “(...) A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros de dança moderna, mas se configurava no Brasil. O material trabalhado por Mercedes diferia daquele pesquisado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil, não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha.” (MONTEIRO, 2011, p. 10)

A partir das ideias de transgressão, liberdade e de um interesse genérico pelas danças negras e indígenas, cada uma dessas artistas teve suas contribuições no sentido da ruptura, até certo ponto, de determinados padrões estéticos e do conservadorismo que recaía sobre os corpos das mulheres brancas. Esse movimento, no entanto, é feito a partir da reiteração de noções de hipersexualização do corpo das mulheres racializadas e da falta de entendimento das dinâmicas, lógicas e estéticas próprias de expressões culturais que eram diversas e complexas. (VILLEROY, 2021, p. 144)

As duas artistas, tanto Eros Volússia como Mercedes Baptista, levam na bagagem questões que trabalham com a construção de uma identidade própria para a Dança, na época chamada Ballet Folclórico. E notamos esse posicionamento quando a autora Erika Villeroy (2021) cita como Mercedes Baptista entende o folclore em cena, “(...) danças negras e indígenas que exerciam a função de alegorias no imaginário da identidade nacional – bem como no seu posicionamento político enquanto mulher e artista negra”. (VILLEROY, 2021, p. 117) Mas somente Baptista é capaz de dar conta da criação de uma técnica pedagógica capaz de passar para frente a sua dança.

Na reelaboração dessas danças que Mercedes desenvolve, muitas vezes, era fundamentada os conselhos do antropólogo Edison Carneiro (1912-1972)<sup>8</sup>, de quem teve grandes colaborações, no seu processo de levar para o palco criações das tradições ancestrais. Foi a primeira vez que a Dança, segundo Monteiro (2003), a partir daí, começou a unir um repertório específico à uma técnica e método de ensino propriamente brasileiro.

### **3.2 O método B.P.I de Graziela Rodrigues**

Considero de fundamental necessidade trazer aqui um pouco do método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) de Graziela Rodrigues (2015), trata-se de uma metodologia própria de pesquisa criativa em dança. Foi embasado em alguns eixos específicos, desenvolvidos a partir de ferramentas próprias, no qual tem como objetivo favorecer a potência de cada intérprete na sua dança, ou seja, esse processo BPI constrói junto do artista uma estruturação corporal capaz de criar a

---

<sup>8</sup> Edison Carneiro (1912-1972) foi um escritor brasileiro que pesquisou a cultura afro no Brasil, ficou conhecido como ensaísta, etnólogo e folclorista.

partir das memórias, emoções, sensações, imagens advindas do encontro com o outro, é utilizado, muitas vezes, por artistas que buscam fazer suas criações nas artes da cena.

Primeiro, vale ressaltar o papel do corpo no método BPI, pois, a autora o considera um fator de grande importância na pesquisa, que segundo a mesma, "(...) o corpo é considerado a partir de uma abordagem integrativa, ou seja, unindo os aspectos mentais, fisiológicos e emocionais do sujeito em processo." (CAMPOS; RODRIGUES, 2015, p. 492).

O método BPI foi criado pela bailarina e atriz Graziela Rodrigues (2015), na busca por ferramentas próprias de pesquisa para o processo criativo cênico, como foi citado no parágrafo acima. Ela busca estabelecer meios para o desenvolvimento de suas criações artísticas sistematizado em três eixos principais: inventário do corpo; co-habitar; estruturação do personagem.

No primeiro eixo, o intérprete se aprofunda na sua história pessoal realizando uma coleta de dados junto das memórias vividas. No segundo eixo, co-habitar com a fonte é uma pesquisa de campo em segmentos sociais ou manifestações populares, como por exemplo, possui características específicas na sua abordagem, uma vez que o local de escolha emana do corpo do artista durante experiências com o eixo anterior. E, no terceiro eixo, primeiro existe a integração com os outros dois eixos, que resulta no surgimento de uma organização corporal chamada de personagem. Sendo assim, acontece uma integração entre as sensações, emoções e imagens vividas com a criação do próprio personagem.

Além desses três eixos, existem também cinco ferramentas fundamentais capazes de desenvolver o processo criativo, que são: técnica de Dança; técnica dos sentidos; laboratórios dirigidos, pesquisa de campo e registro.

Rodrigues (2015) afirma que uma das singularidades do seu método BPI está em legitimar o corpo do intérprete como fonte principal para a criação da cena. E esta seria a principal característica do método, pois, ele proporciona ao artista uma escuta do corpo em proveito de uma conexão maior com os aspectos de sua identidade, criando uma dança a partir das sensações, emoções, imagens e movimentos próprios.

### **3.3 Fundamentos do conceito de Artenografia**

A artista e pesquisadora Luciana Lyra (2011) elaborou em sua pesquisa de doutorado um complexo para criação cênica, intitulado Mitodologia em Artes Cênicas, que utiliza aspectos da Antropologia da Experiência estudada pelo antropólogo Victor Turner e da Antropologia do Imaginário do sociólogo Gilbert Durand.

Este complexo para a criação cênica foi vivenciado por artistas com a orientação da pesquisadora no processo de criação do espetáculo “Guerreiras”. Que segundo a autora Lyra (2011), a Mitologia em Artes Cênicas lida com forças pessoais que movem o atuante nas relações consigo mesmo e com a alteridade.

O espetáculo “Guerreiras” se trata de um processo de criação cênica a partir da f(r)icção entre artistas-pesquisadores e as mulheres de Tejucupapo/PE, consiste numa montagem que inicia na corporeidade da artista e vai se constituindo através das corporeidades de mulheres que estão nas frentes de lutas, que protagonizam e são favoráveis aos movimentos sociais.

A metodologia nomeada de Artenografia, “(...) pode ser traduzida pelo cruzamento complexo gerado do contato entre artistas e a comunidade, entre eus e entre as alteridades.” (LYRA, 2011, p 02). O artista pode participar de processos cênicos e vincular-se intimamente à produção de sentido da própria criação, este modelo constitui-se por meio de processos ritualísticos, onde surgem, a partir daí, desejos pessoais dos artistas envolvidos. Portanto, trata-se de um caminho em que o artista aperfeiçoa o pluralismo das imagens reconhecidas no seu trajeto antropológico, a partir de suas experiências Artenográficas, podemos observar, como exemplo, especificamente, no texto “Artenografia e Mitodologia em arte: práticas de fomento ao ator de f(r)icção”

Passei a compreender, por meio dessa investigação, que trabalhar sob a máscara ritual significava cenicamente, que o performer ou o brincante ao atuarem, compunham algo que era diferente de sua pessoa do dia-a-dia, mas não vinha a interpretar algo, vinha simbolizar algo em si, rompendo com o advento da interpretação e se aproximando estreitamente da vida. À denominação máscara ritual antes empregada pelo pesquisador Renato Cohen, acresci a terminologia de si mesmo, apontando assim o procedimento de atuação sob a máscara ritual de si mesmo. Em 2005, consolidou-se a performance Joana In Cárcere, como parte da minha dissertação de mestrado... Produzi dramaturgia... Performei... Poetizei... (LYRA, 2011, p. 169)

Existe ainda, de acordo com Lyra (2011), uma necessidade entendida como vital da imagem e da experiência através do rito, que bebe de fontes como Durand em Mitologia em Artes Cênicas (entende o ser humano como dotado de uma vocação mitológica, ritualística e performática) e de Turner que aponta em seus estudos a respeito da Antropologia da experiência, mostrando que o símbolo é capaz de estabelecer uma relação entre o eu e o mundo.

Podemos afirmar que Turner preconiza uma Pedagogia das Margens ou como ele próprio aponta, uma Pedagogia da Liminaridade (1974, p. 129), procurando delinear a performance como metáfora e método, e sugerindo que o corpo dos atuantes aderem constantemente às experiências vividas em sociedade, ou seja, está sempre em estado de aprendizado. A partir desta ideia entende-se o corpo como lócus performático, do jogo ritual, sendo a performance o espaço de materialização da expressão que vai além da mera comunicação de significados, dando vazão aos ruídos gerados da relação ensino-aprendizagem. (LYRA, 2011, p.03)

Portanto, a Artenografia, é um desenvolvimento de procedimentos para a criação cênica estimulado pela experiência Artenográfica e o trabalho com a Mitologia em Artes Cênicas indica intenções de pensamentos contemporâneos na restauração da imagem do rito como caminho para o conhecimento de si mesmo, assim como, a performance enquanto meio ritual de expressão destas imagens.

O que observamos é que existe uma aproximação com o campo dos artistas pesquisados neste TCC, por se tratar de relações semelhantes entre os objetivos encontrados para o mover do corpo, que é o que dá forma para o espetáculo no seu contexto geral. O fato de trabalharmos também com a ideia de corpo, afetos e movimentos são características presentes na criação do espetáculo “Guerreiras” que deu início a formação do conceito Artenografia.

### **3.4 Fundamentos do conceito de Poetnografia**

Um outro ponto importante, é a metodologia desenvolvida no texto “Poetnografias: trieiros e velas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística” de Marlini Dornelles de Lima e Renata Lima (2021), no qual a Poetnografia significa uma abordagem voltada para o campo vivido. A ideia das autoras é “(...) discutir os

desafios conceituais e éticos que se impõem frente ao trabalho com poéticas afro-ameríndias, em uma perspectiva decolonial.” (SILVA; LIMA, 2011, p. 01 ).

O objetivo das autoras é falar de reverberações e de como elas são potencializadas através dos processos que envolvem as experiências e o modo de afetar-se com o campo. A ideia central de Poetnografia surgiu para discutir um processo de investigação e de criação em dança que tem a pesquisa de campo e os saberes populares como foco de interesse do pesquisador, tanto no sentido de friccionar realidade e criação artística, como de compreender os processos de criação: lugares de conhecer e produção do conhecimento.

É nesse sentido, que Silva e Lima (2014), definem o termo em um outro texto intitulado de “Do Campo Vivido a Construção da Poetnografia Dançada - Mulheres de Linhas: Experiências De Entrelaçamentos”, como “pedaços das realidades reinventadas que trazem em seu seio identificações encontradas em manifestações da cultura popular e em performances que se abrem em meio ao cotidiano.”(SILVA; LIMA, 2014, p. 167) O campo vivido anuncia-se como lugar de experiências, de trocas e de ações e interações, a relação do saber no campo do sensível é tão importante quanto a função de coletar dados para a pesquisa.

A Poetnografia, como abordagem de investigação, conforme observado no texto, define-se como uma perspectiva metodológica de pesquisa em arte, relacionada por abordagens antropológicas e por processos criativos, na qual os artistas que se relacionam com a alteridade e com o campo de pesquisa estão buscando uma nova forma de desdobramento do eu. Isto é, trata-se de uma atitude de estar em campo não somente com o intuito de pesquisar e discutir o assunto em questão, mas sim de tratar o campo como um lugar de encontro e de aprendizado entre os envolvidos de ambos os lados e, também, de possibilitar uma forma mais dinâmica para o processo. A autora comenta que:

O olhar do artista-pesquisador para a cultura popular, mesmo que respaldado por procedimentos da pesquisa antropológica, é norteadado pelo princípio do “saber sensível”, isto é, por questões de ordem estética, sejam elas técnicas, poéticas e/ou simbólicas. (SILVA; LIMA, 2014, p. 154)

Sendo assim, uma das estratégias de abordagens é observar essa experiência como uma busca ativa e restaurativa da própria cultura. Tratando dessa

prática como uma investigação poética que vai de encontro com o ritual e com a performance e também do lugar como campo de criação artística. A Poetnografia tem como base os conceitos de corpo limiar, da antropologia teatral, da encruzilhada, da etnocenologia e dos estudos da performance, que são considerados como mecanismos facilitadores do desenvolvimento da formação da metodologia Poetnografia.

Portanto, é possível observar que a Poetnografia constituiu-se como uma abordagem capaz de conduzir as relações estabelecidas que surgem a partir do campo vivido, possibilitando, assim, relações de afeto e de trocas de saberes. Desta forma, a poética existe como exercício e reflexão para pensar as novas possibilidades que constituem a origem da força capaz de trazer a materialidade para a pesquisa.

### **3.5 Aproximações entre as metodologias artísticas estudadas**

O método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) é um método artístico de pesquisa e criação em dança, fundamentados em eixos específicos e desenvolvido a partir de ferramentas próprias que favorecem a potência na dança do artista em conexão com segmentos sociais. É fundamental pois perpassa por abordagens do conhecimento de Ewé Lima no processo criativo de “Reza”, mas não se torna o único referencial de pesquisa, a artista busca e encontra sua própria fonte de pesquisa. O método levanta algumas questões importantes como o papel da construção das memórias, imagens, emoções e sensações, provenientes do seu encontro com as pessoas em pesquisa de campo.

Podemos afirmar, com base nas metodologias criadas pelas autoras apresentadas neste capítulo, que a busca pela investigação acerca da relação do ator/performer consigo mesmo e com contextos de alteridade em diferentes comunidades define também o campo artístico que escolhemos ter como base investigativa. Entretanto há diferenças observadas nos detalhes que revelam características próprias dos artistas em campo, os caminhos da pesquisa e de investigação corporal de cada um, que serão tratados no próximo capítulo deste trabalho.

Entendemos que o termo de Artenografia é a conquista deste teatro existente e em continuidade do que é real e do que é ficção, que vai ao encontro com a Metodologia em Artes Cênicas, a partir da antropologia do imaginário de Durand. Isso significa uma tradução por meio da prática realizada pelos artistas da cena ao se deslocar de onde vivem para o campo e a interação promove a criação do espetáculo. Enquanto que a Metodologia, por sua vez, é um complexo de procedimentos para ajudar na criação cênica, conduzidas por motivos pessoais que movem o artista pesquisador na relação consigo e com o campo da Artenografia. Norteada pelos pressupostos da Antropologia da Experiência, pelos estudos de Victor Turner e Richard Schechner, citado no texto acima, entendemos que a Artenográfica está relacionada com um modo específico de adquirir significados na sua performance, guiada pela relação com o outro como parte fundamental para descobrir a relação consigo mesmo na construção, como por exemplo, de algumas partes dos laboratórios criativos.

Já o conceito de Poetnografia estrutura-se como uma estratégia metodológica e ética da própria pesquisa e, assim, desenvolvem experimentações poéticas a partir de experiências culturais vividas das mais diversas possíveis.

Partindo das possíveis semelhanças entre as metodologias descritas neste capítulo, observamos que o seu entendimento pode colaborar com este trabalho de conclusão de curso. Pois, entende-se que os trabalhos artísticos escolhidos de, Ewé Lima e o do Grupo Totem, participam de processos criativos semelhantes aos desenvolvidos pelas autoras, mas que buscam na sua individualidade características próprias para a formação de suas próprias metodologias de pesquisas. Ou ainda, é possível perceber que caminhos metodológicos foram pautados na busca que cada artista tem dentro do seu processo individual e do seu próprio campo de pesquisa.

Também é fundamental como conhecimento do que vem sendo pesquisado na área da dança atualmente, independente dos três métodos passarem pelo conhecimento dos artistas analisados neste TCC.

### CAPÍTULO III

#### 4 OS PROCESSOS CRIATIVOS DE REZA E RETOMADA

O terceiro capítulo é pautado com um conteúdo descritivo acerca dos trabalhos cênicos da artista Ewé Lima e do grupo Totem, desde sua trajetória e história na sua formação artística até o processo criativo envolvendo o desenvolvimento das duas obras para análise. Nos trabalhos, busquei dar conta das possíveis relações entre a Etnografia e a Autoetnografia e dos processos criativos das obras “Reza” e “Retomada”, desde o interesse pelo tema até a metodologia utilizada.

Para tanto, realizei entrevistas com o objetivo de entender como deu-se o processo criativo e, trouxe também uma descrição dos espetáculos de “Reza” e “Retonada” para facilitar na visualização das obras e no entendimento dos caminhos percorridos da artistas Ewé Lima, iniciada no processo de seu TCC no curso de Dança da UFPB no ano de 2018 e do Grupo Totem, produzida no 2015/2016 com os artistas envolvidos: Gabi Cabral, Gabriela Holanda, Inaê Veríssimo, Juliana Nardin, Lau Veríssimo e Taína Veríssimo numa pesquisa de campo com os povos Pankararus, Xucurus e Kapinawás de Pernambuco.

O propósito do capítulo foi dar conta dos processos de criação artística como um todo, comparar os lugares que as metodologias de Ewé Lima em “Reza” e do Grupo Totem em “Retomada” são semelhantes com a Etnografia e/ou com a Autoetnografia, pois, é fundamental considerar que nenhuma das obras utilizam a metodologia etnográfica como escolha consciente do método para os processos criativos. A princípio, surgiu a ideia de comparar três situações: a primeira diz respeito aos objetivos de uma criação artística, a segunda dos contextos envolvendo os aspectos culturais relacionados com a linguagem corporal dos artistas e, por fim, a terceira são os contextos históricos, relacionado com as interações dos artistas em campo.

Para este TCC, entendo a necessidade de uma entrevista mais fluida, a partir de pontos principais levantados no trabalho e, no decorrer, a possibilidade de existir novos questionamentos sobre os recortes que envolvem o trabalho dos

artistas. A ideia principal foi buscar encontrar as relações presentes entre o processo criativo em dança de cada artista com a etnografia.

#### **4.1 Ewé Lima**

A artista intérprete-criadora Ewé Lima em seu espetáculo “Reza” tem como proposta artística as experimentações feitas por Ewellyn em sua pesquisa de TCC, do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) ao se debruçar sobre a reza, o benzimento como práticas de cura, realizado pela sua avó materna Odete que estava com alzheimer na época. Portanto, “Reza” se trata de uma investigação em dança que envolve ancestralidade, benzimento, memória, ritual, tradição, afeto, entre outros elementos presentes ao longo da suaapresentação e dentro do seu processo criativo em dança.

##### **4.1.1 Descrição do espetáculo Reza**

Primeiramente, começo com uma descrição do espetáculo, ou seja, a ideia é narrar em detalhes os 40 minutos da obra para, assim, facilitar e mostrar ao leitor os caminhos que a criação percorreu e, em seguida, começar a escrita a partir de informações recolhidas na entrevista com a artista Ewellyn Lima.

O espetáculo “Reza” inicia-se com a chegada do público ao palco, os mesmos se organizam em círculo nas cadeiras já posicionadas para a formação da cena antes mesmo da entrada da artista: Ewé Lima. A cena configura-se com um círculo formado pelas cadeiras no palco, onde acomoda-se a plateia. Dentro deste círculo uma saia de renda branca aberta posicionada ao lado de ervas fazem parte do cenário e da cena inicial.

Com a entrada da artista, iniciam-se os cumprimentos da mesma com o público, ou seja, seu boa noite a todos presentes e, principalmente, a sua avó, assim como, as avós dos que estão ali assistindo, a artista ainda pergunta para alguns da plateia o nome de suas avós e continua a dar seu boa noite a ambos.

Oi, boa noite pessoal que sentou aí nas cadeiras, Boa Noite, boa noite Rosa, boa noite Rosa Boa noite dona Odete... boa noite Julia, boa noite Boa noite, dona Carmosina (...) boa noite Boa noite dona

Denise... Qual é o nome de sua avó? Boa noite, dona vó Lia... boa noite... (...) pessoal, boa noite a quem chegou, boa noite a quem chegar... boa noite”

Uma das frases marcantes do começo da apresentação é “Olhe, quando eu voltar de lá... da última mariscada traga ele cá pra eu rezar” é bastante presente no espetáculo e também é uma frase de muito impacto, ela é pronunciada de diversas formas sem seguir a mesma ordem das palavras. Os movimentos seguintes do corpo são feitos de cócoras para mexer nas ervas, Ewellyn cita esta frase algumas vezes cantando também. Os outros elementos do palco, além da plateia no entorno, são: uma saia branca rendada e um ramo de ervas para simular o benzimento e ser utilizado ao longo de “Reza”, a calça e a blusa da artista são em tons de terra. Acredito na potência desta frase por remeter ao que é abordado pela artista, por se tratar de memórias, causando impacto no público, pois, a estrutura de apresentação emociona o público.

Figura 1 - Espetáculo Reza: Ewé Lima



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MdBnvm9-VUA> Acessado em 06/03/2022

Uma música que remete ao encanto é inserida e a artista, depois de manusear as ervas e amarrá-las bem, entra debaixo da saia ainda agachada e com a cabeça coberta pela saia os movimentos começam e, a saia passa a representar outros elementos, como a rede de pesca simulando a mariscada. Com o tempo, a música intensifica-se, assim como seus movimentos com a saia. A artista se

apresenta para o público e, contando um pouco da sua história, explica o motivo do seu nome de batismo ser Ewellyn e, junto disso, conta a história do nome da canoa de seu avô.

A luz do palco diminui e um círculo de luz branca volta-se na artista que faz movimentos até ficar de cócoras de novo e em um movimento repentino a artista tira a saia e se cobre com ela até a cabeça. Dá início aos movimentos de ginga de capoeira e o espetáculo continua com outra sonoridade: do berimbau e do atabaque. Em seguida, com o ramo de ervas em uma mão e um toco de pau na outra, a artista faz várias referências como por exemplo simular um arco e alguns movimentos de luta, além de rezar junto com a batida da música, os movimentos começam lentos e terminam acelerados com o tocar de um sino.

A artista levanta-se enquanto o som de trem passa ao fundo, em posição ereta e olhando para frente, inicia-se um tremor do corpo, principalmente do lado direito do corpo, que se torna a peça central dos movimentos neste momento junto com um grito da artista que ecoa no ambiente: “Bora almoçar!” . Em seguida, Ewé se dirige ao público com um ramo de ervas em mãos para fazer movimentos semelhantes ao da reza, do benzimento nos que estão presentes nas cadeiras posicionadas no palco. O som insinua pessoas rezando, como um murmurinho de reza.

Figura 2 - Espetáculo Reza: Ewé Lima



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MdBnm9-VUA> Acessado em 06/03/2022

É possível observar como o ritual se faz presente o tempo todo no palco, assim como a sensação de remeter, no meu ponto de vista, a um transe em alguns movimentos da artista, a história e memórias de sua família. O canto também tem esse papel além de ser um elemento muito forte na artista, emociona quem assiste até mesmo por vídeo, trazendo esse sentimento também no público, porém, penso que muito mais forte em quem estava lá ao vivo assistindo e participando de tudo. E é assim que se encerra a apresentação, Ewellyn canta uma música que diz assim: que é “para encerrar minha reza”, o público aplaude.

#### **4.1.2 O processo criativo de Reza de Ewé Lima e suas metodologias**

O processo da entrevista foi baseado em um roteiro de questões contendo seis perguntas principais e iniciais pré-estabelecidas na pesquisa, já citado anteriormente, além das básicas de apresentação como nome, idade e etc. Caso fosse indispensável, novos desdobramentos poderiam surgir no decorrer da entrevista conforme a necessidade do artista e dos processos criativos.

Ewellyn Ellenn de Oliveira Lima é artista, arte-educadora, em retomada de sua identidade indígena, com 27 anos hoje, formada em licenciatura em dança pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Como consta na descrição do seu currículo lattes, é mulher de terreiro (Omokô e Jurema), capoeirista angola no grupo MUKAMBU, performer no grupo Pé de Maré, professora, compositora, entusiasta da imagem e do audiovisual. Pesquisadora de algumas tradições populares e da linguagem da videodança, integrante dos grupos de pesquisa COSMOVER: dança em perspectivas pluriépistêmicas e CONTEMDANÇA. Atualmente direciona sua pesquisa em dança para a cena contemporânea, seu trabalho volta-se para as cidades de João Pessoa e Cabedelo como arte educadora.

Com base na entrevista, compreendo que como criadora-intérprete do espetáculo de dança “Reza”, a artista busca no ritual, na ancestralidade, na ginga da capoeira e nas ervas, dançar as memórias de sua avó, que foi marisqueira e benzedeira na cidade de Cabedelo. A cena acontece em círculo com o público no palco, onde a artista interage diretamente com a plateia no início do espetáculo, mesmo que essa interação aconteça por todo o espetáculo de diferentes maneiras,

o contato trocado com o público logo de início é indispensável, pois além de abrir a performance nos convida a resgatar sentimentos e afetos das memórias familiares de nossos próprios avós e a revisitar sentimentos e afetos familiares de cada um.

A voz também é um dos elementos presentes, por meio do “murmurinho da reza” e na troca com o público que abre caminhos ao conectarmos também com as nossas memórias presentes na tradição popular do ritual do benzimento, na gíngua da capoeira percebe-se uma resistência ao jogo junto com as ervas, acredito que, presencialmente, também faz parte da cena através do olfato por meio do seu manuseio que favorece a liberação dos aromas, trazendo elementos também da cultura popular brasileira.

Segundo Ewellyn Lima (2018), no artigo “Memórias sobre a Reza: Processo de construção do solo Pé de Oliveira”, comenta que o ramo da liamba, erva utilizada na Reza, é um elemento forte relacionado ao ritual, através do cheiro, da textura e do som que emite ao ser arrastado pelo corpo, pois, parte da memória da artista, que diz sobre o ramo “(...) resolvi trazer o mesmo para a composição a fim de compartilhar e propor uma experiência sensorial.” (LIMA, 2018, p. 07 )

De início, minha ideia foi abrir com um convite ao que está por vir: a entrevista é apresentada aqui de forma desmembrada e sem seguir uma ordem cronológica do questionário de perguntas, também traz a possibilidade de conhecermos mais da artista e da sua dança do “encantamento”, ou melhor, como ela mesma diz, uma criação em dança que levasse para cena a “dramaturgia do encantamento”, ao percebê-la conectada com a ancestralidade, com o sentir e em como transformar o afetar em movimentos de dança no corpo.

Para isto, por meio da abertura do texto de seu TCC, intitulado “Reza: Um processo de investigação em dança em diálogo com memórias sobre o benzimento”, podemos entender melhor os lugares de afeto(ar) e também de processo de luto que o trabalho “Reza” perpassou ao longo de sua criação:

Odete Bezerra de Oliveira. Rezadeira. Minha avó. Aqui o ponto de partida dessa navegação. E já nesse momento, coloco-me e coloco-lhe frente à questão que permeou, atravessou e ressignificou meu engajamento em criação artística durante a minha experiência na graduação: A Reza. Pesquisar e falar sobre essa prática, a princípio me colocou em um espaço de estranhamento, por nunca ter direcionado qualquer olhar sobre esse ritual que não fosse o de

compreendê-lo como uma prática cotidiana, familiar, por vezes íntima. (LIMA, 2018, p. 12)

A obra diz, especificamente, da história dos antepassados de sua família e da relação afetiva que a artista têm com seus avós, além dos elementos que envolvem essa relação, como por exemplo, o ritual, a ancestralidade e a tradição nas referências do benzimento, da reza e da pesca. É possível responder à pergunta ao dizer como aconteceu o primeiro contato e qual sua relação com o campo, como surgiu o interesse de passar essas informações para o corpo, transformados em movimentos de dança, entendo que o primeiro contato com o campo é dado de berço, nasceu com a artista, ou seja, pertence a uma recordação familiar que faz parte do processo criativo nessa construção afetiva desde o seu nascimento até a sua formação em dança perpassando por símbolos da cultura popular brasileira que pertence ao imaginário da maioria dos brasileiros, a única diferença é que para a artista Ewé Lima participa também de questões familiares.

Para Ewé Lima a dança também pode ter a função “(...) de me colocar no mundo, de lembrar que eu devo me apropriar desses lugares. Voinha partiu, eu coloquei um trabalho no mundo chamado Reza, com esse corpo que agora gingava também, levantava foice, abaixava, esquivava, batia o pé no chão.”<sup>9</sup>

A pesquisa de alguns elementos fora do campo da artista, mas que estão inseridos na história contada em “Reza”, como por exemplo, a capoeira, pertence a construção do imaginário que ela resgata ao longo do processo criativo e que colabora também para a formação de sua identidade, visto que são características presentes em sua construção:

Diante dessas experimentações, tentando trazer para cena o benzimento, que não é uma dança, me veio muitas crises: com qual corpo eu ia dançar com o benzimento? o que eu ia me movimentar com o benzimento? o que era que eu ia apresentar para o palco com essa temática? o que me leva a polir meu corpo/campo para outros caminhos, comecei a me desafiar muito tranquilamente na capoeira angola, no maculelê, no coco de roda, não só distante, como observadora [que] eu realmente fui, para ver o que é que essas danças poderiam me provocar no corpo. Esse lugar da curiosidade é muito importante para começar a colocar o corpo na crise, e é daí que foi acontecendo muitas coisas importantes. Eu chego na capoeira querendo ganhar força, habilidade e eu saio sabendo que

---

<sup>9</sup> LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Entrevista processo criativo. João Pessoa/PB. 09/05/2022, (Áudio WhatsApp)

eu estou mantendo uma ancestralidade em círculo de outros, de outras que já jogavam antes de mim.<sup>10</sup>

Diante desta relação afetiva do dançar e do que vem a ser a dança para a artista, é possível perceber que ela estabelece relações com o mundo interno e externo, pois, pertence a sua construção de mundo, a sua relação afetiva familiar e, também, ao seu processo de construção e formação da identidade relacionado com a dança, “Seu Agenor e Dona Odete ressignificaram minha arte mesmo não sendo artistas”<sup>11</sup>. A criação dessa obra ajudou a artista no seu luto, pois, na época, sua avó estava no processo de passagem. Foi também uma forma de mover a dor junto do processo de despedida e de manutenção deste ritual da reza que ia se fragmentando na sua família, segundo a artista, foi a maneira que ela encontrou de trazer a força da reza para o palco e levantar a possibilidade de ressignificar alguns elementos colocados em cena.

Comecei a trazer algumas metáforas, pensar em voinha não como uma senhorinha pequena e cabisbaixa e com um raminho na mão, mas sim como uma mulher guerreira, potente que cuidou de muitas outras mulheres e fazia sentido que eu trouxesse essa força esse vigor no movimento para cena. Começo a fazer uma dança que de início eu não sabia muito bem para onde ia, se ia ficar bonita, e no final das contas, a beleza foi minha última preocupação; o que eu queria mesmo era trazer o benzimento de algum modo em roda para as pessoas lembrarem essa tradição, isso foi muito potente para mim, chegar ao final do espetáculo, que movimentava o ramo junto com uma esgrima de capoeira, rezando, e ouvindo das pessoas memórias de práticas ritualísticas que aconteciam dentro de casa muitas vezes escondido porque era proibido. Acabei descobrindo muita coisa sobre mim, acabei trocando muito com as pessoas e desafiando o meu modo de dançar, modo de dançar que já está posto, de trazer uma dança que está na encruzilhada, é uma dança que está no entre, ela não tem uma técnica ela tem muitas.<sup>12</sup>

O processo criativo de “Reza” continua a fazer parte da vida da artista, pois, ele continua como parte da sua trajetória artística e acadêmica, além de contribuir para a construção e formação do indivíduo, já que parte da busca pelo caminhos percorridos pela artista na construção de sua identidade ao longo do tempo e, que

---

<sup>10</sup> LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Entrevista processo criativo. João Pessoa/PB. 09/05/2022, (Áudio WhatsApp)

<sup>11</sup> LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Entrevista processo criativo. João Pessoa/PB. 09/05/2022, (Áudio WhatsApp)

<sup>12</sup> LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Entrevista processo criativo. João Pessoa/PB. 09/05/2022, (Áudio WhatsApp)

ainda percorre. O que é possível notar quando Ewellyn fala sobre seu trajeto na dança depois de “Reza”:

(...) e aí, comecei minha trajetória nas religiões, na jurema sagrada e agora no candomblé (..) Foi impossível para mim, enquanto dançarina, não focar e não ficar abismada nas danças que acontecem dentro das minhas religiões, comecei a olhar com olhos de pesquisadora e, as vezes, não dá porque ainda sou médium na casa, então é uma pesquisa autoetnográfica, bastante complexa para mim, estar em processo, mas eu começo a entender uma vontade minha de dançar com o que me é encantado, acredito que existe um entre (que é o rito sagrado e o rito artístico) e que existe como eu me movimentar neste entre.<sup>13</sup>

Enquanto que unicamente no processo criativo de “Reza” em seu TCC a artista o descreve como sendo:

(...) uma rememoração dos processos criativos, estes que tenho como base da nova investigação criativa em Dança, que é objeto, processo e resultado do estudo desenvolvido nesta monografia. Trata-se de revisitar registros, mapear rastros, escritas, diários, rememorar laboratórios, a fim de compreender os percursos desses experimentos e refletir sobre motivações anteriores e possíveis formas de seguir com a investigação prática-teórica. (LIMA, 2018, p. 19)

Outro elemento fundamental para a autora é a sua formação acadêmica, e a passagem pela disciplina “Tradições Brasileiras” ministrada pela professora Carolina Laranjeira, foi onde surgiu a possibilidade de conduzir o olhar de um modo mais cuidadoso e voltado para as tradições de sua cidade, e de sua família. E também de um lugar que trouxe diferentes maneiras e metodologias de dançar que eram novos e que tornou possível para a artista por fazer parte de universo acadêmico “Reconhecer e imergir nas manifestações presentes no lugar onde sempre vivi e de forma mais sensível reconhecer nos corpos praticantes de cada manifestação popular desse meu lugar, o meu próprio corpo.” (LIMA, 2018, p. 20)

É notório como o processo criativo faz parte de um movimento contínuo e em construção, que acompanha sua trajetória como dançarina, do significado da dança para a artista e, ao mesmo tempo, está entrelaçado com a sua relação familiar,

---

<sup>13</sup> LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Entrevista processo criativo. João Pessoa/PB. 09/05/2022, (Áudio WhatsApp)

religiosa e de identidade, não só como artista, mas também na vida pessoal de Ewellyn.

Na questão que diz respeito ao processo criativo, é possível observar estas questões, por esse movimento. A pergunta em um segundo momento teve um caráter muito mais amplo, partindo da ideia do que a artista entende por processo criativo e como ele acontece agora, hoje em dia, depois de “Reza”.

Tento ir pelo lugar talvez do encantamento, num dia que eu acordo e sinto que devo movimentar com todos eles, com meus avós que já partiram, com meus mestres, com meus caboclos, com meus ancestrais indígenas, meus ensaios acontecem no meu quintal debaixo de um pé de mangueira, eu saúdo os exus que estão lá para eu começar a dançar e tudo pra mim é dramaturgia, eu tenho chamado isso de dramaturgia do encantamento, então cai uma folha na minha cabeça aquilo me indica alguma coisa, de que eu não estou sozinha, dentro da minha vivência eu acredito que não estou só, eu estou movimentando dentro deste entre. De repente um ventosolta mais forte ou de repente um cheiro bate e eu vou entendendo que tudo isso são sinais para onde esta dança deve ir. De início eu comecei anotando no meu diário essas informações dos mestres e mestras e experimentando no meu corpo. então os mestres muitas vezes eles dançam coco, pisam, batem o pé com mta força, mexe o quadril, mostram as mãos, mostram os seus chapéus, eu fui anotando tudo isso e investigando no meu corpo e depois de um tempo eu fui tentando colocar esses movimentos em outras encruzilhadas para chegar num terceiro lugar. Investigo o movimentado mestre que eu vejo e trago junto com a ginga da capoeira, com a memória do meu avô, com outro tipo de movimento de outros mestres, para ver onde é que isso pode resultar sem preocupaçãose vai dar numa coisa bonita ou não, preocupada somente em sentir que eles estão perto de mim, que estão próximos, que aí a gente vai entrar numa discussão sobre os transes, da religião, transes do sagrado para cena, não é sobre isso, mas existem muitos transes no plural qdo entro na roda de capoeira tb entro em um lugar de transes, lugar de mover o meu corpo em tempos diferentes, em ciclos diferentes, forças diferentes, então no palco eu acredito que isto é possível de acontecer também. Todo esse chamar, convidar os ancestrais para dançar comigo, é um processo criativo do não estar só, eu não estou só e é um processo de cura para mim, sobre estar viva e falar sobre o que tá no gesto, o que tá no beco, o que tá na beira da maré, beira da linha do trem, e trazer para outras pessoas para outras pessoas lembrarem que esses corpos existem, que essas movimentações vieram de algum lugar, que não foi do nada, ela veio e ela veio de senhores e senhoras que estavam aqui bem antes de todos nós.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Entrevista processo criativo. João Pessoa/PB. 09/05/2022, (Áudio WhatsApp)

Não podemos deixar de destacar aqui o que Ewé entende por campo/corpo, assim nomeado por ela, pois, essa nomeação traz questões importantes para pensar a relação que estabelecida com o campo, diferente de um antropólogo, pois, o campo está imbricado no corpo, ele se relaciona com o mesmo a ponto de tornar o lugar por onde as relações com o outro perpassa para quem os transforma em movimento. Porém, Ewellyn em nenhum momento cita a Etnografia como metodologia relevante para o processo criativo de “Reza”, apenas a Autoetnografia como parte de um processo a partir da sua trajetória e construção artística, ou seja, a artista se utiliza sim de processos autoetnográficos, mas somente na sua pesquisa de mestrado, não pertence a sua formação na graduação de Licenciatura em Dança.

A autoetnografia como ponto de partida para os processos criativos permitiriam tratar dos aspectos culturais locais relacionados à tradição e a outros elementos presentes em “Reza”, como a memória afetiva dos avós, por meio da recreação em cena desses sentimentos, porém, a artista parte dos princípios aprendidos em sala de aula na disciplina cursada lá no início da sua formação em Licenciatura em Dança, onde conheceu o método o método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete). E todos os caminhos que a artista percorreu para a criação de seu espetáculo, contribuiu para um trabalho rico em significados, favorecendo assim, a tradição da cultura local e compartilhando com o público suas memórias, como a força que a reza e o benzimento para que a tradição continue presente e viva ainda hoje na memória coletiva de todos nós.

## **4.2 Grupo Totem**

A segunda investigação foi com o grupo Totem com o espetáculo “Retomada”, obra baseada em uma pesquisa realizada pelo grupo que levou o nome de “Rito Ancestral Corpo Contemporâneo”, vivenciada em 2015 e 2016 com incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura. O grupo Totem pôde, com a pesquisa, dedicar-se aos rituais, saberes e visões de mundo de três povos indígenas de Pernambuco: Pankararu, Xukuru e Kapinawá.

O processo de entrevista também foi baseado no mesmo roteiro de perguntas já pré-estabelecidas da entrevistada Ewé Lima em “Reza”, podendo

desmembrar em outras questões conforme a necessidade e de acordo com o processo criativo de “Retomada”.

O grupo fundado por Fred Nascimento e por Lau Veríssimo vem, desde sua formação, investigando a sua própria linguagem nas Artes Cênicas, situado entre a dança e o teatro, segundo o grupo, eles são infectados pela performance, realizando desta forma trabalhos híbridos, compartilham com o público a ideia de um ritual em cena, trabalhando elementos e aspectos do sagrado, da tradição, etc. Esta ritualidade destaca-se, principalmente, no espetáculo “Retomada”, criado em 2016, a partir da residências com os povos Pankararu, Xukuru e Kapinawá que o grupo pode vivenciar seus rituais sagrados, conhecendo seus saberes ancestrais e o desejo de viver bem com a natureza através da relação cotidiana de ir a campo.

#### **4.2.1 Descrição do espetáculo Retomada**

O espetáculo “Retomada”<sup>15</sup> consta com 50 minutos de apresentação e com seis dançarinas em cena e com elas voltadas para frente inicia-se a apresentação. Um canto, que no meu entendimento, remete a busca pela retomada de terra roubada, são sons de lamentações e choro pela busca coletiva da retomada de terra de um povo. O figurino é todo vermelho com detalhes em marrom. A banda que toca ao vivo começa introduzir devagar uma sonoridade ambiente e as dançarinas iniciam o movimento com um pulo, pois, antes elas estavam paradas com os braços esticados para frente e com a palma da mão virada para o público, com o pulo a poeira do chão levanta-se, os braços abaixam-se e a palma da mão continua direcionada e aberta para a plateia.

O figurino carrega consigo alguns elementos presentes na cultura dos povos Pankarurus, Xucurus e Kapinawás, como o grafismo indígena, nos ombros representando o colar e em outras partes do corpo também. É visível também partes do corpo pintadas de urucum. A expressão que as pinturas carregam são de resistência das guerreiras que lutam pelo que é de direito.

Em seguida, as mesmas se organizam em círculos viradas para fora dele e emitem sons constantes, uma espécie de grito. A música volta a tocar junto dos

---

<sup>15</sup> Trecho extraído do espetáculo “Retomada”. TOTEM, Grupo. “Grupo Totem - Espetáculo Retomada. Grupo Totem, 2018, 1 vídeo (41 min 56 seg). Disponível em: [Grupo Totem - Espetáculo Retomada Assembleia Xukuru 2019](#) Acessado em 06/03/2022.

sons das artistas que estão presentes desde o começo do espetáculo, as dançarinas voltam a dar saltos curtos no mesmo lugar. Estes movimentos se repetem até os cinco primeiros minutos, em seguida, o espetáculo silencia-se e elas olham, encarando umas às outras.

Figura 3 - Espetáculo Retomada: Grupo totem



Fonte: Disponível em: [Grupo Totem - Espetáculo Retomada Assembleia Xukuru 2019](#)  
Acessado em 06/03/2022

Uma dança a dois inicia-se, formando três grupos para depois se desfazer sempre em movimentos circulares. A música é sempre inserida gradualmente conforme os movimentos que remetem ao toré são realizados que são sempre realizados em círculo. Quando o círculo se abre, ainda assim, não perde sua forma e/ou função, logo em seguida, as artistas ficam em uma única linha e deixam os movimentos unicamente voltados para os pés.

Com movimentos individuais de dança, os intérpretes imitam diversos animais ao andar pelo palco. São inseridos também elementos de representações de movimentos realizados na natureza. No palco, observo os elementos de folhagens presas no teto até a altura das artistas e uma quenga de coco fundamentais para a formação da cena, uma artista interage com eles e as outras em círculo se juntam até a concretização do ritual. O canto inicia-se e sons de água são colocados ao fundo. As cinco dançam consagrando a água presente dentro da cuia que uma das artistas segura levando ao alto até chegar na plateia, que está sentada no chão assistindo.

Figura 4 - Espetáculo Retomada: Grupo totem



Fonte: Disponível em: [Grupo Totem - Espetáculo Retomada Assembleia Xukuru 2019](#)  
Acessado em 06/03/2022

Enquanto as dançarinas fazem movimentos no nível do chão, um tecido desce do teto e elas sobem com o corpo até entrar nesse tecido cobrindo a cabeça das mesmas. O tecido é vestido como uma saia longa, a única sonoridade do momento são assobios e as artistas movimentam-se pelo palco com as duas mãos para cima junto até vestir a saia todas juntas seguindo com os movimentos.

As dançarinas se viram uma para a outra e, com as palmas da mão para fora, se abaixaram, duas delas se levantam e andam em volta de uma única artista até parar por completo uma na frente e outra atrás e jogar uma espécie de pó no peito da artista parada, repetindo algumas vezes esses gestos. A dança continua em silêncio com movimentos circulares, com um cálice em mãos saindo fumaça.

Vale ressaltar que os movimentos, na sua maioria, são circulares, as mãos das artistas simulam uma flecha, em seguida, formam dupla e realizam diversos movimentos, se olhando, mais próximo ao chão. Elas rodam, rodam, rodam com os braços esticados para frente do corpo e as mão juntas até parar em uma pose de resistência. Uma ao lado da outra segue com movimentos pontuais em direção ao público. Em seguida, os movimentos dos pés batendo no chão reforçam a resistência e a força de um povo até parar o som e elas gritam: “Diga ao povo que avance” encerrando o espetáculo.

#### 4.2.2 O processo criativo de Retomada do grupo Totem e suas metodologias

O Grupo Totem é um grupo de teatro performático que tem como base diversas linguagens artísticas, nasceu no Recife/Pernambuco no ano de 1988 e está presente na cena das artes até os dias de hoje com espetáculos, que na sua essência, são ritualísticos e antropológicos, segundo Fred Nascimento, diretor e fundador do grupo no livro “Grupo Totem: A infecção pela performance e a encenação performática”, que traz um mapeamento de performances, eventos, festivais e espaços por onde o grupo realizou suas manifestações performáticas. Os espetáculos presentes nesse livro são: “Ita” (1991 a 2003) e “Caosmopolita” (2005 a 2010), que têm o corpo como foco principal da obra, onde Fred descreve, passo a passo, como foram as pesquisas, as composições, os princípios musicais e plásticos desses dois espetáculos, além de trazer características e formação do grupo especificamente. O livro colabora os caminhos que perpassam a arte, assim como, os elementos presentes em cena para o leitor entender mais da formação do grupo Totem.

Tendo como base o questionário de entrevista tenho como intuito responder como aconteceu o primeiro contato e qual a relação do grupo com o campo, como surgiu o interesse de passar para o corpo essa experiência, transformados em movimentos, em dança e em cena. Destaca-se nesta pergunta a questão da observação, que desemboca em outros trabalhos que também buscam ir a campo pelo Totem no espetáculo “Retomada”, como é o caso, por exemplo, do ritual.

A observação, dentro do que a gente trabalha, ela acaba ficando muito dentro de uma experiência mais integrada. O nosso interesse era justamente vivenciar como um todo a experiência do ritual. Então eu diria que a observação, ela tem uma importância igual às outras importâncias. As outras importâncias não. Igual os outros tipos de percepção: o sentir, o gosto, o provar, o viver, o dançar, o sentir o cheiro, todas as experiências, elas têm importâncias iguais. Ela tá dentro das outras presenças. Eu acho que muito mais o que a gente busca, tanto enquanto resultado cênico, como o que a gente traz em retomada, quanto o que nos conduz durante um processo criativo, é a busca da presença. É estar presente no que tá acontecendo, no que está realizando, para que aquilo esteja acontecendo naquele momento. A experiência de estar nesses lugares, nesses povos e vivenciando esses rituais, é se colocar presente como um todo, a gente estava ali participando no dia a dia, de manhã, de tarde, de noite, integrado, fazendo parte, convivendo. A convivência faz toda a diferença. Não é só o momento do ritual, a convivência ela tá dentro

da experiência do ritual. Então tudo tá dentro da experiência, conversar tá dentro da experiência, comer junto tá dentro da experiência. Entrar no ritual, fazer parte do toré, é parte dessa leitura. É o corpo presente como um todo que faz a leitura, não só a observação, mas o observar com todo o corpo, com todas as suas potências, habilidades, sua intuição, sua percepção, sua sensibilidade, sua pele, seu intelecto, suas emoções, suas sensações, tudo tá envolvendo a experiência. Então acho que seria muito mais isso, a busca da presença como um todo, a presença naquele lugar e como a gente traz essa presença para o que a gente faz em cena. Porque aí o que a gente faz em cena não vem de uma abstração, vem de uma memória pessoal e coletiva. Então a gente acessa as forças que a gente vivenciou nos nossos corpos quando a gente teve presença nesses lugares, vem dessa ressignificação dessa presença para uma presença de cena, de palco. Portanto, a presença é tudo, porque a presença dela vai trazer a observação e a experiência, a experimentação, a vivência como um todo, estar presente.<sup>16</sup>

De acordo com o grupo, durante a pesquisa “Rito Ancestral Corpo Contemporâneo” do espetáculo “Retomada”, inspirado nos movimentos realizado pelos povos indígenas de retomada, evocando o sentimento de resistência presente na luta pela terra sagrada e pela manutenção de suas identidades através de sua própria linguagem, o Totem convoca o público para somar na luta dos povos originários pela terra sagrada. A potência deste trabalho, que só fora possível, a partir do contato com a força ancestral destes povos, despertou meu interesse nos elementos presentes dentro do contexto do ritual sagrado que o grupo apresenta em cena e do que eles desejam transmitir.

Pronto, aí a história do espetáculo, como eu falei, veio desse projeto, Rito Ancestral Corpo Contemporâneo, que veio dessa ideia de poder experimentar a ritualidade no próprio corpo. A ritualidade de nossos ancestrais, que estão presentes hoje em dia. A gente não fica sempre numa referência de que os povos que realizavam rituais estão no passado. Então, se eles estão aqui hoje em dia, por que não a gente trazer isso para a nossa realidade, para o nosso cotidiano? Partiu desse desejo de poder transformar isso numa cena, num espetáculo, mas sem saber ainda o que essas experiências iam trazer para o nosso corpo. Então foi dentro do processo que o espetáculo foi se configurando como ele é, inclusive a definição do tema, de ser retomadas, a história de luta pela terra, a história das retomadas, de entrar em contato com tudo isso, de entrar em contato com cada ritualidade diferente de cada lugar, de

---

<sup>16</sup> VERÍSSIMO, Taína. Entrevista processo criativo. Recife/PE. 03/04/2022, (Áudio WhatsApp)

entrar em contato com cada afetividade que se desenvolve em cada lugar desse.<sup>17</sup>

Portanto, entende-se o grupo Totem como um “(...) acontecimento corporal de infecção do teatro pela performance (...)” (NASCIMENTO, 2019, p. 13), que constrói rituais teatrais contemporâneos em ambientes deslocados de Recife às aldeias, por meio de oralidades, da dança e da performance.

Nos trabalhos do Totem muitas características citadas pelos pesquisadores estão presentes, ou seja, a ausência de textos dramáticos, o uso de não linearidade, o distanciamento da narração de uma história com começo, meio e fim, a ausência de uma ficção, de conflitos psicológicos, de personagens. Por outro lado, está presente a busca por uma presença do autor performer e a busca da construção de uma poética própria valorizando a autonomia do texto teatral em relação às convenções. (NASCIMENTO, 2012, p. 56)

A obra “Retomada” trata das vozes que ecoam sobre a terra arrasada, trazendo a resistência dos povos para o palco onde o tema central do espetáculo é o espaço sagrado que um povo luta; o formato de ritual se faz presente em todo momento da obra, esses elementos são representados pelos artistas com toda a essência que foram apresentados pelos povos pesquisados. É possível notar ao longo do espetáculo características da formação e da identidade do grupo, assim como, as formas de linguagens artísticas trabalhadas nele.

O espetáculo “Retomada” foi fruto de uma pesquisa realizada junto aos índios Pankarurus, Xucurus e Kapinawás que tem como objetivo resgatar rituais representando a sacralidade das terras indígenas. A cena ritual criada pelo grupo, segundo Fred (2019), não reproduz de forma alguma os rituais vividos nas aldeias, é por meio do teatro performático que observamos a manifestação da identificação com os sentimentos de resistência dos povos indígenas, o que torna a criação do trabalho um ato de ritual único, onde os corpos transmitem e interpretam a força coletiva e o silenciamento vivido pelos povos indígenas ao longo.

A respeito do processo criativo e de tudo que constrói e envolve seu processo, o grupo ressalta que a intenção era estar nesses povos e trazer a experiência de vivenciar esses rituais e passar para o corpo é o que fez o processo criativo existir, já vem do corpo, ele passa pelo corpo antes de tudo, pois, segundo

---

<sup>17</sup> VERÍSSIMO, Taína. Entrevista processo criativo. Recife/PE. 03/04/2022, (Áudio WhatsApp)

Taína em entrevista, integrante do grupo, a intenção de estar lá era justamente para isso, para que o corpo estivesse presente e para trazer essas experiências vivas para ele. Houve no processo criativo duas demonstrações para os membros dos povos Pankarurus, Xucurus e Kapinawás para, assim, trocar as vivências em campo, tornando essa troca também parte do processo.

A segunda demonstração foi diferente, (...) em outra etapa do projeto, a gente já tinha passado pelo povo kapinawá onde vivenciamos muito uma força feminina, as mulheres eram as lideranças na aldeia, a força feminina é muito forte por lá, é notório a diferença desse lugar. Depois que passamos pelo terceiro povo, começamos a entender o que estava mais forte para a gente, o que passou pelo corpo e ficou mais forte para a gente, a gente pegava de cada povo o que ficava mais forte. Como um todo a gente tinha a referência da retomada, como motim geral, a luta pela terra e a gente identificava, a partir daí, três eixos: a terra, os encantados e a própria luta em si. Para entender que essa energia da luta ficou muito forte no grupo. Para tudo isso virar cena, primeiro realizamos laboratórios rituais, a partir do que vivemos lá fazemos nosso próprio ritual e trazemos cédulas de sequências de movimentos para compor cenas sobre aquele espetáculo, aquela experiência, aquela energia que queríamos trabalhar e, assim, montar o roteiro, é uma experimentação constante a partir do que vivemos no corpo, combinação da luta, dos encantados e da terra.<sup>18</sup>

Uma das características para a pesquisa do processo criativo está na busca do ator-performer, a ênfase no corpo, a mistura de linguagens, a quebra de hierarquia, a organização dos elementos e a encenação. Acontece uma espécie de interação entre o físico e o sonoro, criando uma atmosfera de força presente no ritual.

Assim, o espetáculo “Retomada” apresenta a afirmação da identidade indígena e manutenção da cultura, a perseverança na luta pela terra e pela garantia das terras retomadas, bem como a identificação da relação existente entre o mundo material e espiritual, bem como a comunicação destes com seus ‘encantados’. Segundo Fred (2019), o espetáculo “Retomada” trata-se de uma encenação que simboliza a alma coletiva, o sentido de pertencimento e o direito ao bem comum, fazendo surgir uma maior interação do público com os artistas no palco.

---

<sup>18</sup> VERÍSSIMO, Taína. Entrevista processo criativo. Recife/PE. 03/04/2022, (Áudio WhatsApp)

Na pergunta sobre identidade, Taína responde na entrevista que existe sim uma ligação, pois, ela está dentro da pesquisa a partir da escolha do grupo pelo tema, ou seja, o que leva o grupo Totem a fazer uma pesquisa a partir dos povos indígenas, de rituais e montar um espetáculo sobre isso se não a relação de identificação com a temática, que faz parte de uma identificação com a cultura indígena e com o senso de luta desses povos por justiça.

Com o que a colonização vem e causou né? E que tem consequências até hoje com os povos, então faz parte de uma identificação né? Da gente reconhecer essa luta como também nossa né? Então passa por essa identificação com essa luta. Dentro do que a gente faz, do que a gente trabalha, então eu acho que a identidade passa por aí né? Se a gente não tivesse se isso não fizesse parte da nossa identidade, a gente não estaria falando sobre isso. Ela é sim uma motivação pra que isso vire um assunto. Mas o espetáculo em si não vem falar sobre identidade, vem falar sobre o que a gente precisa olhar com mais atenção e atuar sobre ela. E aí a identidade vem de cada um ou não, mas é muito interessante se aproximar dos povos indígenas e perceber essa noção de identidade deles. Da identidade indígena da manutenção do resgate da identidade indígena de dessa afirmação, né? Do que eles são em todos os âmbitos. Então na medicina, na educação, na política, né? Como a identidade indígena se mantém presente. Porque muito foi apagado então a gente chega quando a gente chega nesses povos agente entra muito em contato com as línguas que foram apagadas, como a força da colonização, sobre os rituais, sobre os cantos, sobre o toré. Do que não podia ser feito sobre os maus tratos, né? Que foram sofridos, se você era pego fazendo ritual, falando a língua né? Então é muito muito rico, muito agressivo, né? Foi muito agressivo esse processo da colonização. Então você percebe que esses povos realizando esses rituais hoje a mobilização dos povos dos jovens indígenas entre si a rede que eles criam e como eles sabem que vão carregar (...)<sup>19</sup>

No que diz respeito ao retorno da pesquisa para as comunidades, de acordo com Taína, ele existe e faz também parte do processo criativo, pois, sua apresentação estava relacionada com o envolvimento dos indivíduos da comunidade como um todo, na sua divulgação, nas oficinas oferecidas pelo grupo também são entendidas como forma de retorno.

Então teve um retorno também prático né? A gente fez laboratórios com alguns jovens indígenas, a gente fez essa filmagem que eles estavam com a gente, né? Eles que eram os nossos guias né? Da

---

<sup>19</sup> VERÍSSIMO, Taína. Entrevista processo criativo. Recife/PE. 03/04/2022, (Áudio WhatsApp)

paisagem de locações, então a gente foi reconhecendo junto os terrenos onde a gente podia fazer as filmagens e tivemos todo esse apoio. Principalmente da juventude de estar com a gente pra fazer, pra realizar as filmagens junto com a gente e no final de cada apresentação a gente tinha também uma conversa, né? Até para sabermos deles, como é que eles estavam se sentindo, como foi a experiência, então a gente teve esse primeiro momento de retorno através da apresentação do espetáculo e que foi muito bom, foi muito positiva, todas as apresentações foram lotadas de gente. Teve o retorno também quando a gente foi na assembleia Xukuru, que foi ainda mais interessante porque era uma assembleia Xukuru que tinha a o povo xukuru em peso mas também tinha a presença de muitos outros povos indígenas de Pernambuco inteiro então a gente teve esse esse retorno também né nesse sentido e então a gente apresentou fez uma apresentação em cada aldeia que a gente tinha tinha feita a visita primeiramente e durante esse processo de geopoiesia da filmagem quando a gente finalizou o filme né? Todos os povos receberam, todos os povos de Pernambuco na verdade receberam cópias do filme para suas escolas, suas bibliotecas né? Foi elaborado um DVD com todas as informações.<sup>20</sup>

Ainda a respeito do retorno é notório observar nesta imagem retirada do espetáculo “Retomada”, faz parte do registro de apresentação realizada no Espaço Mandaru, na Aldeia Pedra D’água dentro do Território indígena Xukuru do Ororubá (Pesqueira-PE), em 18 de maio de 2019, integrando a programação da 19ª Assembléia Xukuru do Ororubá.

É simbolizar a experiência vivida pelo grupo com as comunidades Pankararus, Xucurus e Kapinawás através de “Retomada”. Em entrevista, Taína diz que o que foi compartilhado com esses povos mudou completamente a percepção de mundo tanto individualmente como coletivamente do grupo e passou a influenciar inteiramente a produção artística desde o início do processo até de uma consciência mais espiritual presente entre os envolvidos, por conseguir compreender e acessar essas outras dimensões do próprio trabalho, de entender também essa realidade detroca com o mundo espiritual no dia a dia e trazer isso para o cotidiano que foi um divisor de águas.

---

<sup>20</sup> VERÍSSIMO, Taína. Entrevista processo criativo. Recife/PE. 03/04/2022, (Áudio WhatsApp)

Figura 5 - Espetáculo Retomada: Grupo totem



Fonte: Disponível em: [Grupo Totem - Espetáculo Retomada Assembleia Xukuru 2019](#)  
Acessado em 06/03/2022

A história do espetáculo, como já foi citado, veio desse projeto “Rito Ancestral Corpo Contemporâneo” surgiu da ideia de poder experimentar a ritualidade no próprio corpo, uma ritualidade de nossos ancestrais que estão presentes hoje em dia para não ter sempre a referência de que os povos realizavam rituais somente no passado “(...) se eles estão aqui hoje em dia, por que não a gente não traz isso para nossa realidade? (...) partiu desse desejo e de poder transformar isso numa cena, mas sem saber ainda o que que essas experiências iam trazer pro nosso corpo.”<sup>21</sup> A definição do tema retomada é de contar a história de luta pela terra, de entrar em contato com cada ritualidade diferente de cada lugar, com cada afetividade, foi a partir desses princípios que o espetáculo surgiu.

#### **4.3 Relações entre Etnografia e as metodologias empregadas por Ewé Lima e o Grupo Totem**

Pensar em processo criativo como parte de um caminho na investigação em dança torna possível a busca por metodologias abrangente e interdisciplinares, e pensar na etnografia como uma das metodologias possíveis para a pesquisa das artes do corpo, pensar corpo como transmissor e não exclusivamente a escrita antropológica, pois, o corpo está diretamente relacionado com o estado de ser

<sup>21</sup> VERÍSSIMO, Taína. Entrevista processo criativo. Recife/PE. 05/12/2022, (Áudio WhatsApp).

afetado e o modo que afetamos o outro, é um dos caminhos para chegar onde pretendemos com a arte e também de sentir as experiências trocadas no campo do sensível.

Uma das características marcantes e presente nos dois espetáculos, “Reza” e “Retomada” é o ritual como elemento possível na dança, ele está presente em todos os processos criativos. E o papel do corpo é fundamental, pois é através dele que acontece a troca do que foi aprendido em campo, ressaltando as evidências corporais, materiais e simbólicas presentes na obra. Onde o corpo, nada mais é, que o material protagonista da pesquisa, agindo como sujeito da cultura e não como objeto. Para quem assiste, o corpo é colocado em estado visceral, onde os movimentos estão atrelados ao universo afetivo e ao universo cultural por meio do ritual e da tradição.

O processo criativo baseado em uma prática que já acontece, ou seja, que são elementos do imaginário cultural de uma dada sociedade carregam consigo características pertinentes para um trabalho etnográfico e autoetnográfico, pois, associa-se a relação do artista com o outro, e muitas vezes, esse outro pertence a questões sociais, culturais e etc fazendo surgir a necessidade de ir a campo realizar a pesquisa, mas também não é certo afirmar que a etnografia é o único caminho possível para a pesquisa, ela é um dos caminhos, a escolha metodológica vai da escolha de cada artista e das possibilidades e trocas que o momento apresentar, como é o caso de Ewé Lima que bebe de fontes relacionadas com a sua troca na disciplina tradições Brasileiras a UFPB e que são metodologias diversas da Etnografia, enquanto que o Grupo Totem que busca na fonte, por meio do trabalho de campo, lugares e pela sua própria metodologia.

Entretanto, observo que os elementos presentes na metodologia de pesquisa de cada espetáculo, tanto em “Reza” como em “Retomada”, perpassam por semelhanças vigentes na pesquisa de campo etnográfica, apesar de não pertencerem ao processo criativo em si; a relação com o outro, a troca cotidiana que o artista desenvolve ao longo da sua pesquisa no universo do outro e as questões culturais tradicionais presentes em todo o processo de troca e nos principais elementos da obra. Perpassam por estímulos presentes nas relações etnográficas como disparo dos processos criativos, enquanto que a autoetnografia como ponto

de partida dos processos criativos permite tratar de aspectos culturais por meio da recreação em cena e de elementos pessoais do artista.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para finalizar este trabalho de conclusão de curso (TCC), entendo que as metodologias etnográfica e autoetnográfica podem potencializar os processos criativos contribuindo com mais material para o que está por vir, mas vale destacar que ela não é e não precisa ser a única metodologia vigente em processos criativos nas artes.

Não podemos deixar de mencionar que as similaridades entre as metodologias de cada artista, de Ewé Lima e do Totem, apenas diz respeito às questões culturais tradicionais existentes, a troca na relação com o outro e a relação que se estabelece no cotidiano entre o pesquisador e o universo do pesquisado é diverso. Assim como são diversas as metodologias criativas dos artistas da Etnografia e também da Autoetnografia.

A partir da dança, pretendo dar continuidade a pesquisas relacionadas com a etnografia na sua relação com as artes da cena para aproveitar e compreender melhor todos os recursos que as metodologias estudadas aqui possuem. Ou seja, a maior pretensão daqui em diante é contar com todos esses levantamentos e poder trazer também para o meu corpo relações que envolvem a etnografia e, diante das experiências desse ciclo, caminhar junto a essas duas áreas do conhecimento.

A respeito do caminho seguido nos capítulos deste TCC, busquei traçar percursos para favorecer e acrescentar mais conteúdo do que vem a ser a Etnografia na Dança. Vale ressaltar que no primeiro capítulo apresentei autores fundamentais para compreender os conceitos etnográficos e/ou autoetnografias, como Katherine Dunham, Adrienne Kaeppler, Gertrude Kuath, Joann Kealiinohomoku e Drid Williams. Também trouxemos autores da dança que trabalham com etnografia, Del Galo (2012) e Sylvie Fortin (1994). Além de dizer o contexto histórico e a formação dos métodos etnográficos e autoetnográficos.

No segundo capítulo trouxe um panorama histórico, ressaltando as metodologias que envolvem as relações entre as duas áreas de conhecimento

tratadas no trabalho como um todo, a Dança e o trabalho de campo. Os principais artistas citados foram: Eros Volúcia (1914-2004) e Mercedes Baptista (1921-2014).

Em seguida, apresentei os trabalhos de Graziela Rodrigues e o método Bailarino Pesquisador Intérprete (BPI), de Luciana Lyra (2011) sobre a Artenografia e de Renata Lima (2021) com a Poetnografia, enquanto artistas e pesquisadoras representativas que refletem sobre seus trabalhos na academia ao conectarem elementos da etnografia com suas próprias metodologias artísticas.

No terceiro capítulo, que é o cerne de todas as relações que envolvem a pesquisa, ficou por conta das reflexões com base nas entrevistas que realizei com as artistas: Ewé Lima e Taína Veríssimo do Grupo Totem. Além da descrição dos espetáculos de “Reza” e “Retomada” para auxiliar no entendimento das entrevistas na relação com a etnografia e/ou Autobiografia.

Por fim, consideramos que a pesquisa tem a intenção de contribuir para pensar o processo criativo e seus métodos quando estão baseados em pesquisas de campo. No caso de Ewé Lima não foi preciso uma abordagem etnográfica, a questão da memória como caminho mais do que a busca na alteridade é fundamental na sua pesquisa e está presente no trabalho todo, enquanto que o grupo Totem parte de outro princípio, pois, está diretamente relacionado com a ideia de ir a campo e participar do cotidiano dos grupos pesquisados, ou seja, volta-se para as experiências e trocas realizada entre os dois, o grupo e os povos.

## REFERÊNCIAS

BASQUES, Messias. Diários de Antropologia Griô: etnografia e literatura na obra de Zora Hurston. **Revista Antropológicas**, v. 23/30, n.2, p. 316-326, 2019.

Disponível em: <https://doi.org/10.51359/2525-5223.2019.244086>. Acesso em: 10 ago. 2022.

BRITTO, R. G.; TARDOCK, L. C. Noite na macumba: as religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia / Night at the Macumba: the Afro-Brazilian religions and the dancing of Eros Volusia. **PLURA, Revista de Estudos de Religião / PLURA, Journal for the Study of Religion**, [S. l.], v. 6, n. 2, jul-dez, p. 307–319, 2016.

Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/1037>. Acesso em: 20 out. 2022.

BURT, R. Katherine Dunham e Maya Deren sobre ritual, modernidade e diáspora africana. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 3, n.2, p. 44–51, 2016. DOI: 10.36025/arj.v3i2.10756. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/10756>. Acesso em: 18 out. 2022.

CAMARGO. Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

\_\_\_\_\_. Do evolucionismo cultural de Morgan, Tylor e Frazer ao nascimento da Antropologia da Dança [Aula Magna Proferida aos alunos do curso de graduação em dança da FURG em 13 de Abril de 2018]. **Revista O Teatro Transcende**, [S. l.], v.23, n. 1, p. 110-123, nov. 2018. ISSN 2236-6644. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/7729>. Acesso em 13 out. 2022.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte**. Porto Alegre, UERGS, n.13/14. jan.-dez./2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/225505> Acesso em: 15 out. 2022.

\_\_\_\_\_. Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. **Urdimento - Revista de Estudos em ArtesCênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731>. Acesso em: 15 out. 2022.

DAL GALLO, F. A ETNOGRAFIA NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/15350>. Acesso em: 29 out. 2022.

EWÉ. Reza. Ewellyn Lima, 2020, 1vídeo (31 min 59 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MdBnm9-VUA>. Acesso em: 06 mar. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução Helena Mello. **Cena**, [S. l.], n. 7, p. 77, 2010. DOI: 10.22456/2236-3254.11961. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso em: 30 out. 2022.

GOSSELIN, Anne-Sophie. Percurso metodológico. De uma etnografia do corpo dançando à análise da arte-educação como política do corpo em movimento. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal- RN. **Anais** [...]. Natal, RN: ABA: UFRN, 2014. Disponível em: [http://www.29rba.abant.org.br/arquivo/download?ID\\_ARQUIVO=4363](http://www.29rba.abant.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=4363). Acesso em: 07 jan. 2022.

GULBENKIAN, Comissão. **Para abrir as Ciências Sociais**: relatório da Comissão Gulbenkian sobre a reestruturação das Ciências Sociais. São Paulo-SP: Cortez, 1996.

HURSTON, Zora Neale; BASQUES, Messias. O que os editores brancos não publicarão (Tradução)/Zora Hurston e as luzes negras das Ciências Sociais. **Ayé**: Revista de Antropologia, v. 1, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/288/141>. Acesso em: 15 out. 2022.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. Tradução João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LARANJEIRA, Carolina Dias; LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Ancestralidade e estados do corpo: o processo criativo-pedagógico de reza. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA, 6., 2019, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ANDA, 2019. p. 1620-1626. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/trabalhos/ancestralidade-e-estados-do-corpo-o-processo-criativo-pedagogico-de-reza?lang=pt-br>. Acesso em: 20 maio 2022.

LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. **Reza**: um processo de investigação em dança que dialoga com memórias sobre o benzimento/ Ewellyn Elenn de Oliveira Lima. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Dança, Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal da Paraíba, 2018.

LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. Memórias sobre a reza: processo de construção do solo Pé de Oliveira. In: CONGRESSO DA ANDA, 5., 2018, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: UEA, 2018. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2018/trabalhos/memorias-sobre-a-reza-processo-de-construcao-do-solo-pe-de-oliveira?lang=pt-br>. Acesso em: 27 set. 2022.

LOBO, Jade Alcântara. Denegrindo a antropologia: Políticas Negras, Afroestratégias, Mandinga, e o Drible Contra-Colonial. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 32., 2020, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2020. Disponível em:

[https://www.32rba.abant.org.br/simposio/view?ID\\_SIMPOSIO=103](https://www.32rba.abant.org.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=103). Acesso em 08 out. 2021.

LYRA, Luciana de F. R. P. de. **Metodologia em Artes Cênicas**: Diretrizes, pressupostos, princípios e procedimentos para criação. São Paulo (SP): Universidade de São Paulo; Pesquisadora do Projeto Temático NAPEDRA; FAPESP; Supervisor Prof. Dr. John Dawsey. Atriz, Dramaturga e Encenadora, 2011. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/35.%20LYRA\\_Luciana.pdf](http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/35.%20LYRA_Luciana.pdf). Acesso em: 15 out. 2022.

LYRA, Luciana. Guerreiras: processo de criação cênica a partir da f(r)icção entre artistas-pesquisadores e as mulheres de Tejucupapo-PE. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ABRACE, 2009. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/estudosperformance/Luciana\\_Lyra\\_-\\_Guerreiras\\_processo\\_de\\_criacao\\_cenica\\_a\\_partir\\_da\\_f\\_r\\_icao\\_entre\\_artistas-pesquisadores\\_e\\_as\\_mulheres\\_de\\_Tejucupapo-PE.pdf](http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/estudosperformance/Luciana_Lyra_-_Guerreiras_processo_de_criacao_cenica_a_partir_da_f_r_icao_entre_artistas-pesquisadores_e_as_mulheres_de_Tejucupapo-PE.pdf) Acesso em: 09 nov. 2022.

MONTEIRO, Marianna F. M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. *In*: NORA, Sigrid (org.). **HUMOS 4**. v. 1. ed. 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p. 51-59. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php>. Acesso em: 29 set. 2022.

NASCIMENTO, Fred. **Grupo Totem**: a infecção pela performance e a encenação performática. Recife: Sesc-PE, 2019.

NEVES, J. C. L. Bailarinas e bailarinos: uma etnografia da dança como profissão. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 41, p. 201–238, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645100>. Acesso em: 30 ago. 2022.

RODRIGUES, Graziela Estela; CAMPOS Flávio Campos. O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 490-506, set./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266052182>. Acesso em: 05 set. 2023.

SANTOS, C. M. dos, & Biancalana, G. R. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspás**, São Paulo, v. 7 n. 2, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63>. Acesso em: 07 set. 2021.

SANTOS, Heloísa Mônico dos. Etnografia em Estudos Organizacionais: Qual Etnografia? *In*: ENCONTRO DA ANPAD, 32., 2008, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: ANPAD, 2008. Disponível em: [http://anpad.com.br/pt\\_br/index](http://anpad.com.br/pt_br/index). Acesso em: 09 set. 2022.

SILVA, Renata de Lima Silva; MIRANDA, Maria Fernanda. Do Campo Vivido a Construção da Poetnografia Dançada - Mulheres de Linhas: Experiências De

Entrelaçamentos. *In*: CONGRESSO DA ABRACE: Poéticas e Estéticas Descolônias – Artes Cênicas em Campo Expandido, 9., 2016, Uberlândia, MG. **Anais** [...]. Uberlândia, MG: Even3, 2016. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/32072-DO-CAMPO-VIVIDO-A-CONSTRUCAO-DA-POETNOGRAFIA-DANCADA---MULHERES-DE-LINHAS---EXPERIENCIAS-DE-ENTRELACAMENTOS>. Acesso em: 07 set. 2022.

SILVA, Suzane Weber da. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: UNICAMP, 2008. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2666/2800>. Acesso em: 18 set. 2022.

TOTEM, Grupo. Grupo Totem: Espetáculo 'Retomada. Grupo Totem, 2018, vídeo (41 min 56 seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KEloc\\_u7Tgo](https://www.youtube.com/watch?v=KEloc_u7Tgo). Acesso em: 06 mar. 2022.

VILLEROY, Erika. Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 110-126, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.7>. Disponível em: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.7>. Acesso em: 22 ago. 2022.

VILLEROY, Erika. Eros Volússia. Mestiçagem e branquitude na criação do bailado brasileiro. **Revista Espaço Acadêmico**, ano 21, n. 230, set/out. 2021. Bimestral, ISSN 1519.6186. Disponível em: <https://observatoriobranquitude.com.br/eros-volusiamesticagem-e-branquitude-na-criacao-do-bailado-brasileiro/>. Acesso em: 08 ago. 2022.

VOLÚSSIA, Eros. **Eu e a Dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

ZENICOLA, D. M. EROS VOLÚSSIA Performance, poéticas criativas e afirmação identitária. **ARJ – Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 209–225, 2016. DOI: 10.36025/arj.v3i2.9040. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9040>. Acesso em: 05 jun. 2022.

## **APÊNDICE**

### **APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

#### **ROTEIRO DE ENTREVISTA DA PESQUISA**

Possíveis questões para iniciar as entrevistas com os artistas:

De início, abrimos com perguntas básicas: Nome? Quantos anos? Quanto tempo de profissão? Quanto tempo de grupo? Mais como uma apresentação.

1. Como aconteceu o primeiro contato com o campo? A partir daí, como nasceu a ideia do espetáculo?
2. Qual o papel da observação na pesquisa como um todo?
3. Como se deu o processo criativo e como foi passar ele para o corpo?
4. Qual a história do espetáculo Reza? Qual a história do espetáculo Retomada?
5. Na sua perspectiva, existe alguma relação com a identidade na relação com o campo e as obras?
6. Existe um retorno para a comunidade, se sim, como ele se deu?

## **ANEXOS**

### **ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE REZA - EWÉ LIMA**

Intérprete-Criadora: Ewellyn Lima

Dramaturgista: Carolina Laranjeira

Trilha Sonora: Felipe Ceará

Iluminação: Eduardo Albergaria

Produção e Preparação Vocal; Aelson Felinto

Assistência Técnica: Lucas Gomez e Jéssika Andrade

DURAÇÃO: 40 minutos.

## **ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE RETOMADA - GRUPO TOTEM**

Encenação: Fred Nascimento

Atrizes-performers: Gabi Cabral, Gabriela Holanda, Inaê Veríssimo, Juliana Nardin, Lau Veríssimo e Taína Veríssimo

Música original: Cauê Nascimento, Fred Nascimento e Gustavo Vilar

Preparação corporal: grupo Totem

Cenografia: grupo Totem

Figurino: grupo Totem

Maquiagem: grupo Totem

Designer de luz: Natalie Revorêdo

Vj: Bio Quirino

Pintura corporal: Airton Cardim

Assistente técnico: Ronaldo Pereira

Fotografia: Fernando Figueirôa

Designer gráfico: Uirá Veríssimo

Preparação vocal: Conrado Falbo e Thiago Neves

Assessoria de imprensa: Beth Oliveira

Produção executiva e produção geral: grupo Totem