

**CORPO, DANÇA E ETNICIDADE: UM ESTUDO SOBRE O GRUPO DE  
DANÇA GEPA EM ILHÉUS-BA**

**BODY, DANCE AND ETHNICITY: A STUDY ABOUT THE DANCE GROUP  
GEPA IN ILHÉUS-BA**

\*1Juciara Permínio de Queiroz Souza, 2José Valdir Jesus de Santana,  
3Marise de Santana, 4Danilo César Souza Pinto

1Mestre em Relações Étnicas e Contemporaneidade. Professora da rede municipal de Ubaitaba,  
Bahia, Brasil

2Doutor em Antropologia Social. Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
(UESB), Bahia, Brasil

3Doutora em Ciências Sociais. Professora plena da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
(UESB), Bahia, Brasil

4Doutor em Antropologia Social. Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
(UESB), Bahia, Brasil

\*Autora para correspondência: [uth31.negra@hotmail.com](mailto:uth31.negra@hotmail.com)

**RESUMO**

Neste artigo, partindo dos estudos sobre etnicidades, temos como objetivo identificar os sinais diacríticos do corpo que dança e quais as fronteiras que este corpo exprime a partir do balé clássico e da dança contemporânea, tendo como campo empírico o grupo de dança GEPA - Grupo de Evangelização pela Arte -, uma das muitas atividades desenvolvidas pela Associação Centro Educacional de Ação Integrada - ACEAI, localizada no bairro Nossa Senhora da Vitória, em Ilhéus/BA. A pesquisa foi realizada a partir do método etnográfico e recorreremos às contribuições de autores do campo das etnicidades, que nos permitiram compreender o fenômeno étnico a partir dos sentidos socialmente construídos pelos sujeitos de nossa pesquisa, através dos modos como estes produzem seus corpos e identidades tendo como referência a dança e o "lugar de periferia" em que ocupam/residem.

**Palavras-chave:** Corpo. Dança. Etnicidades.

**ABSTRACT**

In this article, starting from studies on ethnicities, we have as goal to identify the diacritical signs of the dancing body and the boundaries that this body expresses from classical ballet and contemporary dance, having as an empirical field the dance group GEPA - Evangelization Group for Art -, one of the many activities developed by Association Educational Center of Action Integrated - ACEAI, located in the neighborhood Nossa Senhora da Vitória, in Ilhéus / BA. The research was carried out using the ethnographic method and we use the contributions of authors in the field of ethnicities, allowed us to understand the ethnic phenomenon from the meanings socially constructed by the subjects of our research, through the ways in which they produce their bodies and identities having as reference the dance and the "periphery place" in which occupy/reside.

**Keywords:** Body. Dance. Ethnicities.

**1 INTRODUÇÃO**

Neste artigo, apresentamos resultados de nossa pesquisa de mestrado, que teve por objetivos identificar os sinais diacríticos do corpo que dança e quais as fronteiras que este corpo exprime a partir do balé clássico e da dança contemporânea e investigar quais identidades étnicas são elaboradas no contexto da dança clássica e contemporânea

desenvolvida pelo grupo de dança GEPA (Grupo de Evangelização pela Arte), uma das muitas atividades desenvolvidas pela Associação Centro Educacional de Ação Integrada – ACEAI<sup>1</sup>, localizada no bairro Nossa Senhora da Vitória, em Ilhéus/BA. A pesquisa foi realizada a partir do método etnográfico, baseado nos estudos de [1], e [2]. Recorremos, ademais, às contribuições de autores como [3], [4], [5] e [6] que, por tratarem de questões do campo das etnicidades, nos permitiram compreender o fenômeno étnico a partir dos sentidos socialmente construídos pelos sujeitos de nossa pesquisa, através do modo como estes produzem seus corpos e identidades tendo como referência a dança e o “lugar de periferia” em que ocupam/residem. Neste artigo, por questões de limites que se impõem ao texto, apresentaremos alguns dos aspectos abordados em nossa pesquisa, especialmente no tocante à discussão sobre dança e corpo e os sentidos que os as colaboradoras de nossa pesquisa elaboram acerca dessas duas categorias analíticas: o corpo e a dança.

## **2 O CAMPO DA DANÇA E A DANÇA NO CAMPO: POSSIBILIDADE DE DIFERENTES OLHARES**

A dança, no contexto desta pesquisa, é o meio pelo qual é possível investigar como o corpo evoca pertencimentos étnicos, como as identidades são elaboradas e negociadas e como transmite mensagens através dos gestos, movimentos e expressões. Será a dança “um sistema de signos aos quais se atribuem significados em contextos sociais, uma linguagem das emoções [7]”? O projeto social onde foi realizada nossa pesquisa oferece aulas de balé clássico e jazz, porém os espetáculos e as coreografias observadas durante a pesquisa são montados na modalidade de dança contemporânea ou coreografias livres em que podem ser incluídos vários estilos de dança, de acordo com a professora coreógrafa e adolescentes colaboradoras desta pesquisa<sup>2</sup>.

O ato de dançar está presente na vida de homens e mulheres em diferentes sociedades e culturas, é fruto da necessidade de expressão e comunicação de sentimentos, através dos movimentos do corpo. De acordo com [8],

---

<sup>1</sup> A Associação Centro Educacional de Ação Integrada - ACEAI, é um projeto social sem fins lucrativos, localizada no bairro Nossa Senhora da Vitória, Km 01 – Rodovia Ilhéus - Buerarema na região Litorânea Sul, do município de Ilhéus - BA, fundada na década de noventa do século passado pelas Irmãs Missionárias da Santíssima Trindade, que chegaram ao município em 28 de dezembro de 1973.

<sup>2</sup> Colaboraram com nossa pesquisa quatro mulheres e um homem, que participavam do grupo de dança GEPA.

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança, como máxima expressão do ser humano, fez e continua fazendo história.

A partir da afirmação de Portinari compreende-se como essa arte se constitui ao longo da história, de modo a refletir diferenças culturais e significados distintos para cada grupo social. “A dança é uma forma cultural engendrada pelos processos criativos de manipulação dos corpos humanos no tempo e no espaço. A forma cultural produzida, apesar de seu caráter efêmero, possui um conteúdo organizado” [9]. Nessa perspectiva, a dança não pode simplesmente ser traduzida de uma cultura para outra, uma vez que cada povo ou cada grupo se percebe dentro de uma cultura com valores e símbolos diferenciadores que são constantemente elaborados e reelaborados pelos sujeitos, que de algum modo estão presentes nas diferentes formas de dançar.

Ao pensar a dança no contexto das relações étnicas concordamos com [10] quando ela aponta a partir da literatura antropológica sobre dança, especialmente nos estudos de Joann Kealiinohomok, a posição dos antropólogos sobre dança étnica, a começar da ideia de que todas as formas de dança refletem as tradições culturais nas quais se desenvolveram. “O balé como uma forma de dança ocidental, tem suas características bem definidas em sua tradição: terminologias francesas, aplausos, estrelismos, tipo de fauna e flora que aparecem em cena, como cavalos e cisnes, etc” [10]. Sem a preocupação de investigar se o bale clássico é ou não uma dança étnica, o que nos interessa no contexto de nossa pesquisa é compreender como essa técnica de dança de origem ocidental é utilizada, como os corpos se adequam ou não, ou seja, como esse símbolo cultural é reelaborado em diferentes contextos culturais e do como os sujeitos elaboram sentidos étnicos nas suas interações cotidianas.

No contexto de nossa pesquisa a dança clássica é um elemento cultural que tem como foco principal a inclusão social de adolescentes da periferia em situação de vulnerabilidade social, porém isso não significa que outras danças, a exemplo da dança afro e do jazz não sejam utilizadas. Conforme observado no período da realização do presente estudo<sup>3</sup>, as aulas são, na maioria, ministradas através do balé clássico, mas as obras coreográficas apresentadas foram do estilo contemporâneas e coreografias livres,

---

<sup>3</sup> A pesquisa foi realizada entre novembro de 2016 e dezembro de 2017.

nos levando a perceber que as técnicas dessa dança são aprendidas e utilizadas para montagem de outros estilos de dança, como já mencionado.

Sobre a introdução e a utilização da técnica do balé clássico na Escola de Dança Gepa Elane Cage, uma das professoras, que fora aluna desta escola na adolescência, afirma:

Tia Toinha<sup>4</sup> passava pra gente balé afro, coreografias afro, fiz muito curso de dança afro na época, o que tinha de curso ia fazendo. Antes de começar as aulas de balé clássico a nossa identidade sempre foi o resgate da cultura afro e indígena, então aí pra você ter ideia, quando fundou a escola a gente fazia balé mas a gente dançava dança afro e indígena. A gente começa a inserir movimentos mais clássicos nas nossas coreografias, mas a nossa identidade inicial era e é, vamos dizer assim, ainda hoje, o afro e indígena, embora o balé esteja talvez um pouco mais... mas, ou seja, como é que eu posso dizer, não é mais intenso aqui, vamos dizer... que a gente usava a base para limpar a coreografia pra dar uma certa beleza no movimento, embora já trabalha isso, mas o balé ajuda nesse processo.

Quando interpelada sobre o que seria “limpar os movimentos”, ela respondeu:

Talvez não seria nem limpar, talvez embelezar. Talvez seja só um termo e, mas não significa que seja embelezar. É uma dança a mais... (pausa) O balé foi uma dança a mais pra a gente, o balé ajuda embelezar o movimento. Eu discordo no sentido de limpar porque a dança afro em si, ela tem todos os movimentos limpos e como fala, limpos e belos, então não precisaria outra dança europeia, vamos colocar assim, pra embelezar (risos) (informação verbal)<sup>5</sup>.

A fala da professora Elane nos indica como a técnica da dança clássica chegou ao projeto e passou a ser inserida nas coreografias por ela realizada. Trata-se de uma técnica ocidental institucionalizada academicamente que na maioria das vezes é acionada por academias e grupos de dança para dar cientificidade ao aprendizado em dança. Entretanto, é utilizando a técnica clássica no contexto das criações coreográficas que os elementos da cultura afro-brasileira são reelaborados e apresentados, transmitindo, através de gestos, movimentos, figurinos o que é próprio de suas realidades existenciais.

A dança clássica surge das danças populares, tendo se infiltrado nas cortes europeias, transformando-se numa linguagem cênica nos palcos, como demonstra [8] ao estudar a história da dança.

O primeiro espetáculo que pode ser considerado um ballet foi um triunfo concebido, musicado e dirigido por Bergonzio di Botta em 1459, para comemorar o casamento do Duque de Milão com Isabella de Aragão. Cada prato do banquete nupcial foi apresentado com danças apropriadas [...]. Os mais renomados artistas eram convocados para a preparação dos triunfos.

<sup>4</sup> Foi uma vocacionada, a irmã (freira) cearense que fez uma experiência na Congregação das Irmãs da Santíssima Trindade – Ilhéus-Ba. Organizava grupo de dança na igreja e depois passou a organizar no projeto social, dando origem a Escola de Dança Gepa.

<sup>5</sup> Entrevista concedida por Elane Cage, Ilhéus, em março de 2017.

Leonardo Da Vinci emprestou seu gênio para uma dessas festas fabulosas. Inventou elaborado mecanismo, com o movimento de astros e planetas, utilizando como cenário [8].

Segundo Portinari [8], com o Renascimento, que surge na Itália e irradia-se para o resto da Europa, a dança passa a ser codificada por mestres a serviço das cortes. As coreografias dos triunfos eram majestosas e os próprios nobres serviam de intérpretes e, imitando a antiga Grécia, a dança passou a fazer parte da educação. Logo, tornou-se necessário introduzir nas cortes a figura do mestre de dança, que, além de ensinar à nobreza, era também responsável pela sistematização das coreografias. É a partir desse contexto que a dança vai ganhando contornos técnicos, prática que vai se institucionalizando com os dançarinos profissionais e mestres de dança.

Dentre os profissionais e mestres, [8] destaca Antônio Cornazano que escreveu o *Libro Sull'Arte del Danzare* (Sobre a Arte de Dançar). Neste livro, o autor estabelece uma distinção entre danças populares e dança aristocrática, ou de arte, esta última se constrói a partir de variantes em torno de uma fábula ou enredo. “Chama-a de balletto, palavra que vem do verbo ballare (saltar, dançar, bailar), que passará a designar um tipo de diversão-espetáculo nas cortes renascentistas” [8].

[11], ao discutir sobre a invenção da dança clássica, afirma que ela “é uma arte artificial e rigorosa em que o significante tem mais importância que o significado, o gesto mais importante que a emoção que o produz. Um repertório de gestos sem significado” [11]. Segundo o autor, a evolução da dança clássica deve-se à elaboração e codificação da técnica clássica de Charles-Louis-Pierre de Beauchamps que definiu as cinco posições básicas dos pés.

O balé clássico, no decorrer da história, passou por várias mudanças, porém segue uma padronização de passos, posições e movimentos, ou seja, exige-se uma técnica para a adequação do corpo. Tornou-se uma modalidade de dança elaborada a partir de um código técnico de passos, normas e movimentos padronizados para transmitir leveza e graciosidade através do corpo.

Segundo [8], o balé passa a ser introduzido no Brasil na década de 20 do século passado, quando Maria Olenewa, antiga bailarina da companhia da russa Anna Pavlova, funda uma escola de dança no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, originando a segunda mais antiga companhia da América Latina. A autora acrescenta que “do Samba ao Lago dos Cisnes, o Brasil é bom de dança [...] Índios, negros e brancos continuam dançando neste país de mestiços que cresce aos solavancos, em ritmos contraditórios [11].

Do mesmo modo, conforme [12],

O balé clássico, a dança contemporânea e a dança expressionista mostram-se importantes influências tanto no mapeamento da dança cênica no Ocidente quanto no surgimento e na consolidação da dança cênica brasileira. No entanto, ressalte-se que danças populares e folclóricas europeias, danças dos africanos escravizados e dos índios já eram presentes no país muito antes de serem construídos palcos para encenação e muito antes também que balé, dança moderna e expressionista chegassem ao país.

As danças populares de origem europeia, africana e indígena não desapareceram com o processo de miscigenação da população brasileira, nem com o processo de profissionalização da dança, sempre existiram e ainda existem nas comunidades urbanas e do campo, visto que cada povo em seu contexto sociocultural continua reelaborando e ressignificando suas práticas. De acordo com [6] “a cultura não é algo dado, posto, algo dilapidável também, mas algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados”. No caso do Brasil, o contato entre diferentes culturas contribuiu para a criação dos vários estilos de danças na contemporaneidade. Cada grupo, em seu contexto sociocultural, reelabora e atribui significados de acordo com seus pertencimentos. No projeto social em questão, as aulas de balé clássico e jazz são gratuitas para crianças, adolescentes e jovens. Em conversa com a coordenação e com a professora sobre a dança, elas afirmam que

As aulas de dança não têm o fim primeiro em formar bailarinos profissionais, apesar de seguir um método e uma técnica de dança. Aqueles/as que querem e se dedicam tem a possibilidade de seguir carreiras profissional em academias e em outras escolas de dança. Aqui no projeto temos integrantes da escola de dança que hoje atuam em outros espaços profissionalmente (Nota de Campo, Ilhéus, 21 de fevereiro de 2017).

É possível relacionar a procura pelas aulas de balé no projeto ao que circula nos diferentes meios de comunicação sobre a dança clássica: ela está relacionada ao belo, erudito, à posição de classe social privilegiada, ao contrário do que se convencionou em relação a outras danças como a dança afro, arrocha, pagode e funk, por exemplo, consideradas danças de periferia e, portanto, danças de pobres, negros e marginais. A maioria dos adolescentes colaboradores dessa pesquisa admitem que preferem dançar coreografias contemporâneas, visto que este estilo de dança se aproxima mais dos sentimentos e do pertencimento de cada um/uma.

A dança contemporânea é reflexo da evolução social e cultural no modo de pensar a dança, o corpo, o movimento e o conhecimento. De acordo com Siqueira, a dança contemporânea “constitui-se em um conjunto de danças de diversas orientações,

interpretadas por dançarinos de formações variadas e criadas por coreógrafos que tem objetivos diferentes ao usar o corpo para expressar alguma coisa” [12].

As adolescentes apresentam em suas falas a preferência pela dança contemporânea, uma vez que esta possibilita liberdade de expressão, tornando-se mais próxima de suas identidades. Acreditam ser uma possibilidade de expressar seu Eu. A forma de expressar corporalmente na dança contemporânea demonstra fronteira em relação ao balé clássico, principalmente por mexer com a subjetividade das dançarinas, dado a liberdade de criação de passos, movimentos e gestos.

Assim o corpo, na dança contemporânea, ganha outras dimensões, em que a expressão corporal e os movimentos emergem do corpo pensante. “O resultado é um trabalho corporal que pode explorar tanto a verticalidade quanto o contato com o chão” [12]. É de fundamental importância entender a dança para além do entretenimento, como forma de produção de conhecimento, permitindo aos sujeitos múltiplas interpretações do contexto sociocultural.

A dança contemporânea deixa o artista livre dos padrões técnicos da dança clássica, o que leva a uma maior autonomia nos movimentos e expressões. Para [12], a dança contemporânea surge da necessidade de inovar, de libertar-se de padrões e de expandir o cenário dançante, buscando novas formas de linguagem corporal, isto é, movimentos que vão de encontro ao retrato do mundo atual. Da mesma forma, para [13], “a liberdade do indivíduo para se expressar oralmente, de maneira espontânea, utilizando suas próprias experiências, suas próprias possibilidades e respeitando seu corpo e seus pensamentos, faz da dança contemporânea um grande passo para a emancipação desse indivíduo”.

No contexto de nossa pesquisa, a montagem dos espetáculos de dança contemporânea reflete essa possibilidade de construção de conhecimento a partir da mensagem que a dança transmite. As temáticas são extraídas do contexto sociocultural e transmite uma crítica, valorização ou conscientização. O espetáculo apresentado durante a realização da pesquisa que envolveu toda a escola de dança, intitulado “*Preservar a vida no bailar das águas*” traz uma conscientização sobre a necessidade de preservação das águas, considerada bem fundamental para a vida planetária. Além de outras obras coreográficas a exemplo de “*Pérola Negra*” e “*Orixás*” que apresentam uma valorização da cultura afro-brasileira. A dança, nesse contexto, é um traço cultural para marcar pertencimento social em relação a outros grupos.

Conforme [12], “pensar a dança implica, pois, refletir sobre um campo que é, sobretudo, cultural, mas é também estético, técnico, religioso, terapêutico, lúdico e linguístico”. Afirma, ainda, que “movimentos dançados contam histórias, apresentam problemas ancestrais, míticos ou mesmo de origem urbana contemporânea [12]”. É nessa perspectiva que são produzidas as obras coreográficas da professora do projeto Elane Cage. As coreografias e trilha sonora formam poderoso instrumento de comunicação, de produção de conhecimento, de conscientização e de valorização étnico-cultural.

[8], [11] e [12] demonstram em seus estudos que a dança é um sistema simbólico e surge nas “comunidades primitivas”, ou seja, surge como componente étnico, uma vez que é culturalmente construída e faz parte das vivências dos diferentes grupos. Nas sociedades ditas ocidentais, em certa medida, a dança se tornou objeto de espetacularização e entretenimento (digo em certa medida visto que ela nunca deixou de existir nas comunidades, nos grupos populares como componente étnico-cultural), e assim foi institucionalizando os estilos de dança de acordo às exigências sociais de cada período histórico. Entretanto, no contexto dessa pesquisa, a dança está para além do entretenimento e espetacularização, isto é, aparece como componente étnico na medida que é utilizada para valorizar e comunicar os diversos aspectos da cultura afro-brasileira, problemas do contexto social e as diversas maneiras como o fenômeno étnico é reelaborado na contemporaneidade no contexto da periferia urbana, além de se constituir como um espaço de interações onde os diferentes pertencimentos étnicos são negociados e reelaborados na convivência intragrupal.

Diante da diversidade de estudos que envolvem o corpo na dança, situaremos algumas pesquisas que, de algum modo, dialogam com aspectos do nosso estudo. A pesquisa de [14], que resultou em sua dissertação de mestrado, intitulada “Nos passos de uma dança cidadã: o ballet clássico como agente de inclusão social e cidadania em uma ONG de Santa Maria – RS” teve como objetivo verificar a influência da prática do Ballet Clássico nos processos de inclusão social, construção e manutenção da cidadania de jovens da periferia da zona oeste da cidade de Santa Maria – RS, tal como desenvolvida na Ong Royale Escola de Dança e Integração Social.

O estudo, de cunho qualitativo, utilizou-se da História de Vida, realizada com duas adolescentes pertencentes a famílias cuja renda varia entre um a dois salários mínimos e moradoras de uma das oito comunidades atendidas pela referida organização. Conforme Silva, a prática do Ballet Clássico influencia positivamente nos processos de inclusão social, na construção e manutenção da cidadania de jovens da periferia da zona oeste da

cidade de Santa Maria – RS, tornando-as mais sensíveis, criativas, críticas, autoconfiantes e transformadoras. Mesmo não trazendo para a discussão as questões do campo das relações étnicas, o estudo de Silva, por considerar o balé clássico como agente de inclusão social para jovens da periferia, dialoga com nossa pesquisa.

A autora aponta alguns aspectos também presentes em nosso campo empírico, a exemplo das relações de sociabilidades que fortalecem o vínculo intergrupal. “Cada membro do grupo é visto como fundamental para sua manutenção, gerando sentimentos solidários e fraternos em detrimento da competição e do individualismo” [14]. Outro aspecto abordado pela autora, também perceptível em nossa pesquisa, é o fato da instituição proporcionar o contato com uma técnica de dança ocidental e, portanto, pouco acessível à realidade da maioria da população brasileira, formada por negros e pardos. A autora afirma, ainda, que a escola de dança “respeita a diversidade cultural, possibilitando a contextualização dos conhecimentos gerados, de maneira que possam ser elaborados e reelaborados conjuntamente por todos os participantes das ações, sem imposição da cultura dominante como verdade absoluta” [14]. O aprendizado da técnica da dança clássica é utilizado para a montagem de coreografias que dizem respeito ao contexto e vivências dos que dela participam e não para enaltecer e reforçar o lugar da dança clássica como sendo de elite, representante da cultura dominante.

[10], em sua etnografia “Meu corpo é um templo, minha oração é a dança: dimensões étnicas, rituais e míticas na Companhia de Dança Balé Castro Alves –BTCA” apresenta aspectos da etnicidade a partir da presença de rituais étnicos/religiosos nas criações estéticas da Companhia de dança, descrevendo desde os aspectos mais simples do cotidiano do grupo aos mais complexos, envolvendo o mito e o rito na perspectiva estético-antropológica da sociabilidade do grupo. A pesquisa teve como objetivo analisar os caminhos do imaginário na arte, em especial as relações entre o mito, o rito e a etnicidade. A etnicidade é apontada pela autora como fator fundamental na construção da ritualidade e analisada sob o ponto de vista dos significados dos elementos étnicos gestuais-sagrados e profanos das manifestações, identificados nos produtos de criação e representação coreográficos. A ritualidade foi tratada tanto como a atuação em cena – compreendida como um rito de passagem numa construção de corporeidade coletiva, quanto em relação ao conteúdo coreográfico (temas e gestos) apresentados através de uma alquimia entre o local/étnico e o universal.

Outro aspecto apresentado na pesquisa que consideramos importante para compreensão do nosso campo é a utilização da técnica da dança clássica como base para

o aprendizado da dança, ainda que a dança que se apresente seja de outro estilo, como por exemplo, o afro ou contemporâneo. A autora afirma que “o método do balé clássico, sistematizado ao longo da tradição da dança ocidental é muito hegemônico, portanto, está longe de ser descartado ou desvalorizado por muitas companhias de dança, entre elas o BTCA” [10]. Nesse sentido, o texto nos traz importantes contribuições no que se refere ao uso da técnica da dança clássica nas academias profissionais de dança, mesmo que o estilo de apresentação coreográfica seja totalmente diferente como no caso das obras coreográficas observadas por [10] no BTCA de Salvador, que trazem elementos ligados ao sincretismo religioso da cidade, “especialmente aos símbolos do Candomblé que se expressam através da dança dos orixás” [10]. Podemos relacionar esse aspecto ao nosso campo de estudo, uma vez que a técnica da dança clássica é também utilizada como base para o aprendizado em dança e montagem de coreografias consideradas pelas colaboradoras como contemporâneas livres, resultado de uma junção de vários estilos de dança.

A análise da ritualidade na dança como um dos aspectos da etnicidade apresenta categorias importantes para compreender a dança numa perspectiva da pertença étnica em que o ritual do grupo em cena é analisado a partir dos ritos de passagem baseado em [15] e dos processos ritual de [16]. A etnografia de [10] lança pistas importante para pensarmos a relação corpo, dança e etnicidade, tomando a dança como processo criativo em que aparece as três fases do processo ritual observados por [16]: a separação, liminaridade e reintegração nos processos rituais, a partir de sua etnografia realizada entre os Ndembu da África Central.

A pesquisa de [17], intitulada “O ensaio ao pé da letra: uma etnografia de ensaios de dança contemporânea”, realizada no grupo de dança contemporânea Núcleo Artérias em São Paulo, apresenta uma análise da dança contemporânea a partir do processo criativo de três obras: Público, Fleshdance e Bananas, dirigido pela coreógrafa Adriana Grechi. Nela se busca desierarquização da expressividade de cada parte do corpo. Os dançarinos são levados a pensar com o corpo. A dança contemporânea, “revertendo uma certa hierarquização que a dança clássica impõe à verticalidade do corpo, se aproxima do chão, do plano baixo produzindo e encontrando toda riqueza na relação com ele” [17]. Apresenta também uma discussão sobre corpo na dança contemporânea, afirmando que ela “carrega consigo a promessa de liberdade mais que de submissão, a não ser uma submissão, profunda e algo libertária, ao próprio corpo, submissão à capacidade que os corpos têm de pensar a si, entre si” [17]. Do mesmo modo, segundo o autor, a dança contemporânea “reinventa repertórios corporais. A cada processo criativo ela refunda o complexo jogo das identidades, das origens, dos encontros” [17].

Numa comparação entre a dança, o corpo, a poesia e o verbal, o autor afirma que:

Poderíamos dizer que a dança é para o corpo o que a poesia é para o verbal. O que acontece com as palavras na poesia é o mesmo que se passa com os gestos na dança, em que o corpo, o movimento, o gesto do dançarino deixa de representar exatamente alguma coisa. Se as acepções semânticas das palavras se expressam ou se expandem ou se deslocam na poesia, o mesmo se dá com o gesto e o movimento quando apropriados na dança. Nessa dança contemporânea que cria seu próprio repertório de conceitos e significados, o corpo significa a cada obra um significado diverso. Assim como a poesia, a dança modifica o estatuto de algo que nos é familiar no cotidiano. Se a poesia o faz com as palavras, a dança o faz com o corpo [17].

A etnografia de [17] foi importante para pensar nosso campo, uma vez que as colaboradoras, em sua maioria, preferem dançar coreografias contemporâneas por ver nesse estilo de dança liberdade de criação, de movimentos, gestos, interpretação e representação que estariam mais próximos da expressão das suas identidades étnicas e dos aspectos da cultura negra baiana. A ideia de corpo apresentada na dança contemporânea também se aproxima das produções do nosso campo de pesquisa, dado a ideia de liberdade, invenção e criação dos próprios movimentos, do sentir o corpo, a respiração que, conforme a professora do grupo pesquisado, é central para que as dançarinas ganhem consciência do próprio corpo, como observado nas aulas e ensaios de coreografias.

[17] analisa os processos criativos das obras coreográficas a partir dos Rituais de Passagem, tema antropológico clássico. O autor afirma que o “processo criativo provém do encontro constante e contínuo entre um grupo de pessoas que exercem funções estratégicas na construção de uma obra” [17]. Nesse sentido, faz uma analogia entre o processo criativo das obras de dança contemporânea e os rituais de passagem a partir do caráter ritualístico de uma apresentação de dança ou teatro, o seu caráter liminar. Para ele,

A apresentação de um trabalho de dança é apenas um pedaço de um processo liminar bastante mais longínquo no tempo e abrangente no espaço do que a apresentação que dá acabamento final a obra. O ritual de passagem, enquanto uma categoria analítica, permite conceber rituais que não estão pontualmente localizados no intervalo de uma cerimônia, mas se prolonga no tempo enquanto rituais processuais [17].

Numa perspectiva diferente de [10], [17] analisa os ritos de passagem no processo criativo das obras coreográficas, enquanto que Araújo analisa a partir do estar em cena. O ponto que se cruza nas duas pesquisas é o reconhecimento do caráter ritualístico que envolve a dança. [17] argumenta que “ao propor essa aproximação analógica entre os processos criativos do Núcleo Artérias e os rituais de passagem, é que assim como ocorre com os neófitos, as dançarinas contemporâneas do Núcleo Artérias experimentam o estado, a condição, como algo corporificado e encarnado no dançarino” [17].

A etnografia de [17] apresenta, de forma detalhada, a aplicabilidade das três fases dos ritos de passagem de Van Gennep nos ensaios e apresentação das obras de dança contemporânea. Foi perceptível, a partir de nosso campo empírico, que a liminaridade está mais presente durante a criação das obras coreográficas, que durante sua apresentação, o “estar em cena”, nas palavras de Araújo.

### **3 O CORPO DANÇANTE E A PRODUÇÃO DE ETNICIDADES**

O corpo tem se tornado objeto de estudo nas diferentes áreas do conhecimento em distintas perspectivas. [18] apresenta como este se constitui objeto de estudo na teoria

antropológica, inventariando os diversos caminhos que as pesquisas sobre corpo têm tomado diante de seus limites empíricos, teóricos e metodológicos. Por isso, ao falar de corpo, é imprescindível o questionamento: de que corpo estamos falando e em que perspectiva está sendo analisado?

Considerando a ampla abordagem sobre o corpo é importante destacar alguns aspectos da abordagem antropológica. Segundo [19] “um sentido comum às várias abordagens antropológicas sobre o corpo - por diferentes e às vezes antagônicas que possam ser - é o de pensar o corpo como uma construção social e cultural, e não como um dado natural”. Nesse sentido, a autora acrescenta que na abordagem antropológica busca-se “desnaturalizar o que é visto como dado pela natureza - seja isso uma regra de comportamento e de classificação social (a proibição do incesto por exemplo), seja a própria noção de corpo - e mostrar as dimensões sociais e simbólicas desses fenômenos”. A autora ainda afirma que

Esse ponto de partida é importante na medida em que muitas vezes o ‘corpo’ é tomado, mesmo por estudiosos e pesquisadores no campo das ciências humanas, como o reduto da natureza em um ser humano genérico, obedecendo a instintos e necessidades biológicas, e não como produto e produtor de regras e valores culturais [19].

Na antropologia, as questões que se referem ao corpo geram inúmeros questionamentos. Os de tipo metodológico, propondo uma reflexão sobre o logocentrismo, a escrita, a visualidade ou a performance como instrumentos expositivos questionáveis ou potenciáveis a partir do corpo. Bem como os que se prendem com a possibilidade de estabelecer pontes (ou, pelo contrário, cortes) entre modelos linguísticos-textuais, simbólicos, cognitivistas, fenomenológicos, hermenêuticos ou pragmatistas, conforme nos aponta [18].

Do mesmo modo, seguindo uma linha de raciocínio sobre o corpo imerso em diferentes culturas Le Breton desta que,

A existência do homem é corporal. E o tratamento social e cultural de que o corpo é objeto, as imagens que lhe impõem a espessura escondida, os valores que o distinguem, falam-nos também da pessoa e das variações que sua definição e seus modos de existência conhecem, de uma estrutura social a outra. Porquanto está no cerne da ação individual e coletiva, no cerne do simbolismo social, o corpo é um objeto de análise de grande alcance para uma melhor apreensão do presente [20].

O estudo sobre o corpo requer escolhas, recortes e definição de perspectiva para melhor compreensão da problemática de pesquisa no campo empírico. Tal postura leva ao

engajamento no momento histórico em que vivemos, em que o corpo é um terreno privilegiado das disputas em torno quer de novas identidades pessoais, quer da preservação de identidades históricas,” da assunção de híbridos culturais ou das recontextualizações locais de tendências globais” [18].

Ao falar de corpo na perspectiva antropológica é relevante se reportar ao legado do antropólogo [21] para quem o “corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. É um objeto técnico e ao mesmo tempo meio técnico”. No seu ensaio intitulado “*As técnicas do corpo*”, [21] afirma que o corpo apesar de ser uma entidade biológica primeira é também objeto de alteração e modificação exercida pela cultura e, nesse sentido, para os diferentes modos de usar o corpo existe uma educação que os moldam. Para o autor “em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de educação predominam”. Para [21] existe um processo de ensinamento quanto aos modos de utilização do corpo em diferentes sociedades que são aprendidos e passados de geração para geração através da cultura. Ademais, segundo [21], “não há técnica e não há transmissão se não houver tradição e que o homem se distingue dos animais pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral”. Nessa perspectiva [22] afirma que,

[...] se certos ambientes e espaços agem abertamente sobre o corpo, modelando, educando, disciplinando, como as academias de ginástica, as escolas, outros espaços e instituições interferem de forma, pode-se dizer, inconsciente. É o caso, então, da educação no sentido amplo do termo, da tradição, da imitação prestigiosa, como observa Mauss. Portanto, não é preciso muito esforço para mostrar a importância dos estudos de Mauss sobre *As técnicas corporais*, *A expressão obrigatória dos sentimentos* e *Uma categoria do espírito humano – a noção de pessoa, a noção de “eu”*, para nos apercebermos o quanto o “homem total”, ao mesmo tempo *politicus*, *oeconomicus*, *religiosus*, *aestheticus*, *performans*, é também *educandus*.

Corroborando com as ideias de [21], [22] afirma que “o corpo é a base de sustentação na noção de pessoa<sup>6</sup>, da noção de “eu”, já que tais categorias expressam um modo histórico de constituição do indivíduo moderno”. Afirma, ainda, que é por meio da consciência do corpo que o indivíduo moderno começa a elaborar sua concepção de subjetividade.

Dessa forma, as técnicas são aprendidas e transmitidas por processos educativos, ou seja, cada sociedade desenvolve uma pedagogia corporal, ensinamento que pode ser tácito ou explícito. [21] apresenta a interdependência entre os elementos social,

---

<sup>6</sup> Para uma discussão acerca da noção de pessoa como categoria no pensamento antropológico, vê [23].

psicológicos e biológico para o aprendizado das técnicas e usos do corpo bem como suas diferenças a depender do meio cultural. [24], sob esse mesmo ponto de vista, afirma que

a educação é o meio através do qual o homem aprende a trabalhar o corpo, transmitindo de geração em geração as técnicas, a arte e os meios dessa manipulação. Tudo isso ela faz por meio da linguagem. Por isso podemos pensar que cada sociedade desenvolve a sua pedagogia corporal. Esse processo é mais do que imitação pura e simples. Ele é cultural.

[25], em referência a [21], afirma que “em sua fragmentária, porém influente discussão sobre a noção de pessoa, sugeriu que todos os humanos possuem uma noção de individualidade espiritual e corporal”. Nesse sentido, conforme [25] “é de relevância metodológica que, tal como Descartes e Spinoza, ele tenha considerado a pessoa nos termos da distinção entre o mundo do pensamento e o mundo material, já que o paradigma da corporeidade se caracteriza pelo colapso das dualidades entre corpo e mente, sujeito e objeto”.

Na atualidade, a preocupação nas análises sobre o corpo centra-se em superar as dualidades entre corpo e alma/mente, sujeito e objeto que caracteriza a tradição cartesiana ocidental. É nesse âmbito que [25] elabora o paradigma da corporeidade, em sua obra “*Corpo/Significado/Cura*”, colapsando as dualidades para refletir sobre os rituais de cura das religiões carismática católica norte-americana. Na sua abordagem metodológica denominada de paradigma da corporeidade, o “corpo não é um objeto a ser estudado em relação a cultura, mas é o sujeito da cultura; em outras palavras, a base existencial da cultura” [25]. Assim, o autor nos aponta que é por meio do corpo que experimentamos e nos tornamos humanos. “Trata-se de um corpo fenomênico, isto é, de um corpo que percebe e expressa em si mesmo um conjunto de sentidos e significados, que são sobretudo formas de materialização dos seres humanos” [26]. O paradigma metodológico da corporeidade elaborado por [25] para entender o sujeito e a cultura está baseado na concepção de Merleau-Ponty e Bourdieu. Para Merleau-Ponty, segundo [25], “a principal dualidade no domínio da percepção é a do sujeito-objeto, ao passo que Bourdieu, no domínio da prática, é estrutura-prática”. [25] acrescenta que “ambos tentam não mediar, mas colapsar essas dualidades e a corporeidade é o princípio metodológico invocado por ambos”. O autor elabora o paradigma da corporeidade a partir do conceito de *pré-objetivo* de Merleau-Ponty, da fenomenologia da percepção, em que o “corpo é um ‘contexto em relação ao mundo’, em que a consciência é o corpo se projetando no mundo” e do conceito de *habitus* de Bourdieu, para quem o corpo socialmente informado é o ‘princípio gerador

e unificador de todas as práticas’, sendo a consciência uma forma de cálculo estratégico fundido com um sistema de potencialidades objetivas” [25].

Segundo [25], para Merleau-Ponty, a percepção começa no corpo e termina nos objetos. “Não temos quaisquer objetos anteriores à percepção, os objetos são um produto secundário do pensamento reflexivo; no nível da percepção, não existem objetos, nós simplesmente estamos no mundo” [25]. Assim, surge a distinção entre sujeito-objeto como produto de análise, e os próprios objetos são resultados finais da percepção. O autor acrescenta que a “fenomenologia é uma ciência descritiva dos princípios existenciais, não de produtos culturais já construídos. O corpo é espaço da experiência e não objeto dela” [25].

[25] ainda afirma que “se nossa percepção ‘termina nos objetos’, o objetivo de uma antropologia fenomenológica da percepção é capturar aquele momento de transcendência no qual a percepção começa e, em meio a arbitrariedade e a indeterminação, constitui e é constituída pela cultura”.

[27], no estudo introdutório sobre Merleau-ponty, afirma que o corpo “exerce um papel de mediador por excelência, já que ele nos coloca em contato com o mundo e marca a presença do mundo em nós”. Assim, o corpo é um dos elementos mediador no processo de interação em que a presença física, ou a aparência corporal é critério de identificação e diferenciação para dicotomizar nós/eles. É também pela presença corpórea que se diferencia corpos étnicos, a partir do momento em que sinais diacríticos presentes no corpo são utilizados tanto para negar quanto para realçar determinados pertencimentos. De acordo com [24] “ao longo da História, ele se tornou um emblema étnico e sua manipulação tornou-se característica cultural marcante para diferentes povos”. É nele que está expresso ou não as marcas ou características que diferenciam pertencimentos étnicos. A autora ainda afirma que ele é um símbolo explorado nas relações de poder e de dominação para classificar e hierarquizar grupos diferentes.

Para [27] o corpo é natureza e é também dependente do domínio biológico. “Entretanto, transcende essas imposições; o corpo é também cultura, pois o homem ultrapassa a fronteira do animal, institui níveis de ordem simbólica, transforma o mundo, cria e recria culturas”. É ele que nos coloca em contato com o outro e com o mundo. [24] destaca que

É no corpo que se dão as sensações, as pressões, os julgamentos. Esses não acontecem de forma independente, mas estão intimamente entrelaçados, construindo uma estrutura, uma unidade que tem uma forma – a sua forma de corpo. É essa forma de corpo que garante o modo de ser-no-mundo e torna

possível a compreensão de como as relações são construídas com o mundo e no mundo.

É por meio do corpo que se expressam as diferentes formas de *ser* e *estar* no mundo, considerando o contexto social e cultural onde os grupos étnicos interagem, “procurando realçar sua pertença étnica que não pode ser determinada senão em relação a uma linha de demarcação entre membros e não membros” [4].

[24], baseada nos estudos de Merleau-Ponty, afirma que:

[...] é graças à corporeidade que o homem e a mulher fazem aparecer o mundo humano, o mundo do trabalho, da linguagem, ou seja, da cultura. Segundo ele, o corpo é simultaneamente vidente (eu vejo e eu me vejo) e visível (sou visto). É por meio dele que me percebo e percebo o outro, e vice-versa.

Ademais, o corpo exhibe fronteiras étnicas que marcam o sistema social ao qual pertencemos, além do modo como identificamos os atores pertencentes a outro sistema social. Nessa perspectiva, o corpo está ligado à cultura e seus elementos simbólicos do qual fazem parte e que carregam para os diferentes espaços sociais. De acordo com [28], o ser humano é sempre um ser cultural. Assim, pensar a relação de alteridade entre nós/eles deve considerar os contextos culturais, sociais e econômicos que de diferentes maneiras exercem influência no nosso modo de olhar a nós mesmos e aos outros.

A forma como cada indivíduo manipula, usa, modela, modifica e apresenta-se corporalmente advém de um processo educativo de uma determinada cultura. Assim, cada grupo étnico apresenta características corporais diferentes, evidenciando elementos simbólicos da sua cultura. [29], ao abordar os mistérios do corpo, destaca que “as representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição de pessoa”.

O corpo no contexto desse estudo é pensado não apenas como biológico, “trata-se de um corpo produzido culturalmente. Assim, o corpo pode simbolizar aquilo que uma sociedade deseja ser, assim como o que se deseja negar”[30]. Ele carrega e transmite diferentes linguagens, portanto um corpo produtor de sentidos étnicos.

Em nossa pesquisa, o corpo que dança e que é produzido na periferia tem nos colocado questões de diversas ordens, nos fazendo, a todo instante, repensar o estudo e aguçar o olhar para perceber os processos de perenidade e emergência das fronteiras étnicas, bem como os sinais diacríticos do corpo dançante. Isso ficou-nos evidente quando as colaboradoras de nossa pesquisa foram chamadas a participar, como escola convidada, do projeto “Maio, mês da dança”, evento organizado pela Secretaria Municipal de Cultura

e Turismo (SECULT) do município de Ilhéus, com o objetivo de apresentar o trabalho realizado pelas escolas de dança, além de valorizar e divulgar esse segmento cultural da cidade. O referido evento foi realizado às quartas-feiras, sempre a partir das 19 horas, no Teatro Municipal de Ilhéus.

Em relação a este evento, pudemos presenciar a escolha das coreografias, os ensaios no projeto, o ensaio de trinta minutos no teatro um dia antes da apresentação e a apresentação. No ensaio realizado no teatro, onde estavam presentes as escolas localizadas no centro da cidade, aconteceram fatos que nos levam a perceber uma certa hierarquia social entre “escola profissional do centro” e “escola de dança de projeto social de periferia”, possível de identificar até mesmo nos olhares, conforme nota do diário de campo:

Cada escola teria 30 minutos para ensaiar. A professora e dona de uma escola do centro da cidade de Ilhéus pediu uns minutos do nosso tempo para passar a coreografia novamente. Depois chamou a nossa professora e informou sobre o tempo de apresentação no evento no dia seguinte: *‘Olhe, o tempo de vocês convidados é de 5 minutos porque 10 a 15 minutos é para nós que somos’ (pausa)*. Como a professora tinha planejado três coreografias de acordo com a mensagem recebida pela organização do evento, de posse dessa informação tinha que fazer escolhas. A nossa professora diz: *É inveja! Deixa pra lá! A gente escolhe entre asa branca (que seria uma apresentação de balé clássico) ou pérola negra (uma apresentação afro contemporânea)*. Fizeram uma consulta entre elas e todas escolheram apresentar a coreografia pérola negra (Nota de Campo, Ilhéus, maio de 2017).

A tensa relação entre os diferentes grupos sociais presentes nesse contexto nos revela como as fronteiras são produzidas e reproduzidas no decorrer das interações sociais para marcar distinção entre os grupos. Uma das colaboradoras relatou, durante o evento, que enquanto esperava seu tempo para se apresentar assistindo às apresentações das demais escolas, esta mesma professora pediu-lhe que aguardasse seu tempo numa sala ao fundo do teatro, ao invés de ficar no espaço onde as demais academias de dança estavam, quando foi interpelada por um dos organizadores do evento que disse: *“não, elas vão ficar lá em cima junto com as outras academias”*, segundo nos disse a colaboradora Vinielli.

Fica evidente, tanto na fala da colaboradora quanto no que pude observar, as fronteiras que são estabelecidas entre centro e periferia fazendo-se necessário alguns questionamentos: O que é o “centro”? O que é a periferia? Quais sujeitos habitam o dito “centro”? E quais sujeitos habitam a “periferia”? Como revelam processos de negociação e conflitos? Refletir sobre essas questões foi de fundamental importância em nosso estudo visto que os conflitos giram, dentre outros aspectos, em torno do espaço onde esses sujeitos habitam.

Durante o ensaio geral e apresentação no evento acima citado foi possível perceber outros processos de interação como a solidariedade entre o grupo, o sentimento de coletividade, de unidade e de parceria que toma conta da identidade de cada integrante, que tem Início com a escolha do figurino, da cor do figurino para cada uma das integrantes, do penteado, dos acessórios escolhidos em um processo coletivo de interação em que cada uma ia escolhendo de acordo com o que combinava, nas palavras das dançarinas. A colaboradora Vinielli afirma que *“dançar é a melodia da vida e o corpo expressa essa melodia. Em uma coreografia não tem uma sincronia, o corpo de cada um é diferente, cada corpo tem uma expressão diferente”*. Nisso, ela nos convida a perceber a dança para além do ritmo e dos movimentos, mas tomá-la como expressão da vida, com suas idiossincrasias, visto que cada corpo tem seu modo particular de se expressar. Quando a colaboradora afirma que *“dançar é a melodia da vida”* nos aproxima do conceito de performance de [16] citado por [31], quando este defende que *“as performances revelam o caráter mais profundo, verdadeiro e individual da cultura”*.

Nesse sentido, a Antropologia da Performance, na abordagem ligada ao teatro, que tem seus fundamentos nas concepções de [16], nos oferece elementos para analisarmos o corpo na dança, visto que as artes apresentam dimensões dramáticas da vida social e os modos como os dramas sociais são expressos pelo corpo, bem como os sentidos étnicos que o envolve.

No momento da apresentação, os corpos dançantes contagiam a plateia, conforme registro do caderno de campo:

As adolescentes e a professora entram no palco e a plateia vibra com aplausos e acompanha a coreografia cantando e com palmas, o que não aconteceu em nenhuma outra apresentação. O grupo de dança da periferia convidado roubou a cena da noite, arrancou palmas da plateia enquanto dançavam. O público demonstrava satisfação em assistir. As adolescentes e a professora dançavam com muito entusiasmo e felicidade estampada nos rostos. Os corpos bailavam no mesmo ritmo, porém a expressão de cada corpo, que é particular e singular para cada uma, era expressa nos movimentos, no balançar da cabeça, dos cabelos, no gingado do corpo, na leveza dos movimentos com os braços e pernas e nos giros. No momento de passos livres, cada uma imprimi seu eu em sua expressão corporal, momento importantíssimo para identificar como cada corpo se expressa de acordo com seu pertencimento (Nota de Campo, Ilhéus, maio de 2017).

Ao tomar a dança no contexto da pesquisa como performance, estamos nos referindo a algo real, verdadeiro, e corroborando com [31] quando afirma que *“conquanto uma dança, um ritual ou uma manifestação requerem recortes ou enquadramentos que os diferenciem de outras práticas contíguas, isso não implica que a performance não é real ou verdadeira”*. O caráter construído não leva em conta a veracidade da performance uma

vez que ela é a expressão da vida. Nessa perspectiva, [31] defende “as performances como sendo limítrofe com a memória e a história”, portanto reais e políticas.

Nesse sentido, a colaboradora Vinielli nos aponta caminhos para compreender o fenômeno étnico através do corpo dançante nas suas performances que está além do que é percebido, está também no plano da subjetividade de cada uma, do sentimento de pertença étnica.

A gente não vê o tempo passar, as pessoas costumam dizer que é mecanizada, mas ao mesmo tempo não é. Você vê que quem conhece a coreografia, vê que tem erro, mas ninguém percebe, porque tá todo mundo envolvido, a gente tá fazendo, não tá vendo o que tá fazendo, a gente tá curtindo a música, a melodia, é automático, nosso corpo se envolve. Quando a gente se identifica com a música e se envolve, a gente esquece a mecanização da coreografia e se envolve na dança, deixa o corpo expressar o que a gente é e tá sentindo (informação verbal)<sup>7</sup>.

A partir dessa fala e das observações realizadas no grupo podemos dizer que o corpo na dança pode expressar um eu étnico a partir da identificação particular de cada sujeito com o ritmo, com a letra da música, com os movimentos etc., além de transcender para o que não é visível, ou seja, trata-se do sentido que cada um/uma atribui ao que está dançando. De acordo com [10], a dança não é apenas aquisição de habilidades físicas e motoras, mas também fonte de subjetividades, de sensibilidade estética, de conhecimento ético e étnico, na medida em que a percepção de nossos corpos na sociedade é que nos possibilita um tipo diferenciado de expressão, uma determinada concepção de tempo e espaço e transformação do mundo em que vivemos.

Ademais, a colaboradora aponta na sua fala como as coreografias trazem elementos culturais que envolvem tanto quem está dançando quanto os que estão assistindo.

Quando utiliza mais coisas do cotidiano e que ela realmente quer participar, realmente quer está ali... acredito que quando a gente tá assistindo uma coreografia ou qualquer arte visual, ou quando a gente escuta uma música mesmo, e ela fala sobre a gente, que a gente também tá dentro e ela transmite um pouco do que a gente é, convida mais a pessoa a querer tá lá, do que... uma comparação simples, é quando a gente dança uma música clássica, totalmente clássica, o envolvimento é muito menor, é bonito a leveza, lindo os figurinos, se encantam pelos passos e tal, mas não se envolvem da mesma forma do que quando utilizamos os artefatos cultural. (informação verbal)<sup>8</sup>.

[32] destacam que “a performance é o comportamento duplamente comportado, o comportamento restaurado. A performance é um amplo espectro de formas de

<sup>7</sup> Entrevista concedida por Vinielli, Ilhéus, novembro 2017.

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Vinielli, Ilhéus, novembro de 2017.

entretenimento, artes, rituais, política, economia e interações de pessoas a pessoa. **Toda e qualquer coisa pode ser estudada ‘como’ performance**” (grifos do autor). As obras coreográficas do grupo tomadas como performance procuram levar ao público mensagem de valorização étnico-cultural e conscientização política, como observado em “Perola Negra”, “Seco” e Orixás”. Nessa mesma linha de raciocínio, os autores defende a ideia de que “a cultura humana é fundamentalmente – ‘originalmente’, por assim dizer – performativa”. Esse pensamento nos leva a compreender a fala da colaboradora acima citada quando destaca o envolvimento de cada uma das dançarinas e do público com as coreografias. A coreografia “Perola Negra” é a que mais se destaca nesse aspecto de envolvimento. Esse envolvimento deve-se ao conhecimento com o que é transmitido pela coreografia.

Sobre esse mesmo aspecto Wanderson, colaborador nesta pesquisa, afirma que não pode afirmar a mesma coisa com a coreografia “Orixás” posto que, para ele, o envolvimento e a relação com seu sentimento estão ligados com o processo de conhecer.

Eu vou mais pelo técnico, tento pegar a coreografia, aí com o passar do tempo, dependendo do tempo pra apresentação, como da apresentação que teve agora, *Orixás*, eu acharia que deveria ser um pouco mais trabalhado, vamos dizer, um tempo pra pessoa poder entender o que realmente é a coreografia e o que ela significava, não entrar na questão muito religiosa pra mostrar que tal orixá é assim, mais acho que um pouco mais das expressões que estariam ligadas aos movimentos, até a música mesmo ajuda muito. Eu posso dizer assim, como se ficou algo do representar, Seco nem tanto porque *Seco* foi algo do que realmente tá acontecendo, do desmatamento, da escassez de água, eu posso dizer assim, que eu usei muito de mim pra tentar demonstrar a coreografia, algo além, ela tem a ver com a vida. Orixás não, foi como representar algo, não deixando de envolver sentimento, emoção e outras coisas mais. Mais pra mim foi mais como uma representação. Não foi uma questão de tempo, é uma questão minha, mesmo. Assim, enquanto *Seco* que foi a representação de mim mesmo por conta de ter vivido a coreografia, Orixás não, foi como a representação dos Orixás, eu não me vejo nela não! Eu me encaixei mais na *Seco* que fazendo a coreografia *Orixás*. Teve até a oficina de dança afro, me ajudou muito, até pesquisei sobre os Orixás, mandou estudar, mais faltou muito, foi pouco. É muito difícil (informação verbal)<sup>9</sup>.

O colaborador nos adverte para o fato de perceber em que medida as coreografias dialogam com suas vivências, destacando o conhecimento do que está sendo coreografado e dançado como condição necessária para o seu envolvimento. As fronteiras também são percebidas no corpo, nas diferentes danças, considerando que para cada uma existe uma técnica. Sobre a técnica, [33], citando Martha Graham afirma que,

É o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade... adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer. Uma tal concepção

<sup>9</sup> Entrevista concedida por Wanderson em dezembro de 2017.

exclui, por princípio, que se reduza a dança a um sistema de passos codificados de uma vez por todas [33].

A dança, no contexto da pesquisa, utiliza a técnica do balé clássico não como o fim em si mesma, mas como forma de preparar o corpo para expressar também o indizível. A dança, como elemento cultural, é constantemente reinventada, recomposta e investida de novos significados como nos adverte [6]. Utilizando a técnica do balé clássico para o aprendizado do jazz, do afro e da dança contemporânea, fica evidente como o corpo se expressa de forma diferente em cada movimento.

Eu acho que no clássico ao mesmo tempo que a gente tá pedindo rigidez no corpo, a gente tá pedindo uma suavidade, isso meio que contradiz, a gente pede psicologicamente ao mesmo tempo que tá pedindo rigidez para ficar numa ponta, numa *arabesque* por mais de dois minutos, tá pedindo leveza para você conseguir ir, para quando terminar o giro você não bater de vez no chão e se machucar. O clássico transmite essa leveza, as pessoas que estão assistindo não sentem essa rigidez que a gente tá ali. Já o jazz ele é mais pesado, ele pede que demonstre isso, que demonstre atitude, e no contemporâneo também, muito mais. No balé você precisa ter atitude mais é com uma certa leveza. É, acredito que no clássico é tipo um passarinho voando, ele pede isso. Já o jazz ele chama mais o público para o movimento do corpo, ele chama com atitude e afasta, ele faz tipo uma brincadeira com o público, a gente tipo tá indo e do nada para e depois volta do nada. Isso em algumas coreografias. No jazz tem uma energia melhor, eu amo balé só que ao mesmo tempo que tô ali dançando balé eu tô imaginando fazendo um rolamento no chão (risos) saltando, é um negócio estranho (risos). A leveza do clássico tá ali de boa, daqui a pouco o corpo já não quer mais aquilo, o corpo tá pedindo... é assim (risos). (Informação verbal)<sup>10</sup>.

A fala demonstra como cada um se identifica com os estilos de danças. Essas danças dialogam com pertencimentos não só no plano do visível, mas também do invisível, a exemplo dos sentimentos e desejos que só é possível compreender a partir das falas dos sujeitos. Sobre o estilo da dança no espetáculo a professora afirma: *É uma dança contemporânea. Os detalhes da técnica não podem passar despercebidos, qualquer pessoa que entende de dança e for nos assistir saberá o que estamos fazendo tecnicamente* (informação verbal)<sup>11</sup>. A professora afirma que a coreografia é uma sequência de passos do balé clássico e do jazz, transformada, portanto, em dança contemporânea. “A arte contemporânea vem quebrando uma série de barreiras, ampliando suas fronteiras. O artista ganha uma maior liberdade de expressão, deixando de estar preso a esta ou àquela técnica” [13]. Ao questionar sobre a liberdade na dança contemporânea uma adolescente explica:

No modo da pessoa vestir, na escolha da música, ela é mais livre. Porque no contemporâneo você pode pegar uma música afro e montar uma coreografia

<sup>10</sup> Entrevista concedida por Vinielli, Ilhéus, junho de 2017.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Elane Cage, professora da escola de dança GEPA, Ilhéus, maio, 2017

contemporânea, você pode pegar uma clássica e botar um contemporâneo, é uma liberdade que você brinca com todos os estilos em um só” (informação verbal)<sup>12</sup>.

A maioria das adolescentes preferem dançar coreografias contemporâneas. Sobre a dança contemporânea uma das colaboradoras afirma que:

Toda dança tem uma expressão, mas eu acho que no contemporâneo a pessoa se expressa muito mais do que nas outras... ela consegue falar com a gente, a dança toda já consegue falar, mas eu vejo o contemporâneo mais além ainda... A expressão do rosto, corporal, se entregar... aí... é assim. Eu gosto mais da dança contemporânea” (informação verbal)<sup>13</sup>.

Uma das adolescentes afirma sua preferência pela dança contemporânea e aponta algumas diferenças sentidas no corpo da dançarina.

O contemporâneo, porque tem mais expressão corporal, é uma energia diferente que a gente quando tá dançando bale é mais dolorido, sabe? A gente fala uma coisa leve mas por dentro, a gente tá com sorriso no rosto mais o pé, a unha, tá apertando dentro da sapatilha e tal, e já no contemporâneo é uma mistura do jazz com o balé e uma expressão, uma energia que sai, mais que exige mais, que você se entregue na dança, acredito que a técnica não fica tão visível, não é tão necessária naquele estilo de dança; tipo no balé, se a gente não sair numa quarta posição para fazer uma pirueta, a pirueta não sai certa aí, já no contemporâneo, se a gente sair na segunda, não tem problema (informação verbal)<sup>14</sup>.

Aparece na fala de um dos colaboradores também a preferência pela dança contemporânea. Ele diz:

Acho que é o contemporâneo, é a que eu consigo demonstrar o que eu realmente sinto e quero. Rapaz, acho que é por causa do sentimento... você percebe o sentimento da pessoa, a intenção com que demonstra aquilo, então é mais a expressão mesmo. O ballet, ele é clássico, então é um movimento que tem que seguir aquela forma, se sair do alinhamento ele tá errado e o contemporâneo não, é uma jogada de braço que você faz que dá pra perceber o que a pessoa quer. (Informação verbal)<sup>15</sup>.

A preferência pela dança contemporânea, pela maioria do grupo, é revela princípios como liberdade de expressão, ao sentimento que se sente ao dançar, a energia que é sentida, a expressão corporal, que nos possibilita entender os processos de emergência das fronteiras étnica, os sinais diacríticos do corpo dançante e os sentidos étnicos produzidos por cada um/uma no contexto de suas relações não só com a dança, mas nos diferentes processos de interação social, uma vez que “os sentidos do mundo se formam através dos sentidos do corpo” [32].

<sup>12</sup> Entrevista concedida por Vinielli, Ilhéus, junho, 2017

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Ketlin, Ilhéus, abril, 2017

<sup>14</sup> Entrevista concedida por Vinielli, Ilhéus, junho, 2017

<sup>15</sup> Entrevista concedida por Wanderson, Ilhéus, junho de 2017.

A forma como cada indivíduo manipula, usa, modela, modifica e apresenta-se corporalmente advém de um processo educativo de uma determinada cultura, processos estes que nem sempre são explícitos. Assim, cada grupo ou cada indivíduo apresenta características corporais diferentes, evidencia elementos da sua cultura. Le Breton destaca que “as representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição de pessoa” [29]. Nessa perspectiva, o corpo é produzido por processos culturais aos quais cada sujeito está imerso. Porém, essa produção pode estar relacionada a processos de imposição ideológica dominante, como também a processos de lutas de resistências.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O que se pode observar nas criações coreográficas do Escola de dança GEPA é uma reunião por associação e contiguidade de elementos da cultura indígena e negra baiana, expressos principalmente nas coreografias “Perola Negra” e “Orixás”, bem como elementos que dizem respeito a formação cidadã, representados pela coreografia “Seco”, apresentada no espetáculo “Preservar a vida no bailar das águas”. As coreografias, apesar de apresentarem elementos da dança clássica, são consideradas do estilo contemporânea. Nesse estilo, há uma maior liberdade de expressão corporal e de movimentos, tornando possível a articulação e negociação das diferentes identidades. A etnicidade está presente no fato de diferentes identidades e elementos de diferentes culturas se articularem em meio aos conflitos para elaborarem ou reelaborarem seus saberes e práticas, contribuindo para a formação da identidade do grupo, bem como para a afirmação de pertencimentos étnicos. O modo como cada um percebe os elementos culturais na dança e como dialogam com suas identidades étnicas permite-nos pensar nos sentidos étnicos socialmente construído por cada sujeito da pesquisa.

### **REFERÊNCIAS**

- [1] CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- [2] FRANKHAM, J; MACRAE, C. Etnografia. In: SOMEKH, B.; LEWIN, C. (Orgs.). **Teoria e método de pesquisa social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- [3] BARTH, F. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. (Trad. John Cunha Comerford). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

- [4] POUTIGNAT, P.; STREIFFE-FENART, J. **Teorias da Etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.
- [5] CARDOSO DE OLIVEIRA, R. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.
- [6] CARNEIRO DA CUNHA, M. Etnicidade: da cultura residual mais irreduzível. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- [7] BLACKING, J. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013.
- [8] PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- [9] ACSELRAD, M. Dança de fronteira – reflexões sobre um processo de pesquisa e criação em dança a partir de uma abordagem antropológica. **29ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Natal/RN, 2014. Disponível em: [www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401908469\\_ARQUIVO\\_Dancadefronteira.pdf](http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401908469_ARQUIVO_Dancadefronteira.pdf). Acesso em: março de 2017.
- [10] ARAÚJO, B. V. M. **“Meu corpo é um templo minha oração é a dança”**: Dimensões étnicas, rituais e míticas na Companhia de Dança ‘Balé Castro Alves’. 1999. 185f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.
- [11] BOUCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- [12] SIQUEIRA, D. da C. O. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.
- [13] ASSUMPCÃO, A, C, R. O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação. **Pensar a Prática**, v. 6, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fef/rt/printerFriendly/52/2643>. Acesso em: março de 2017.
- [14] SILVA, D. G. N. e. **Nos passos de uma dança cidadã**: o ballet clássico como agente de inclusão social e cidadania em uma ONG de Santa Maria – RS. Dissertação (Mestrado em Educação), Centro Universitário La Salle –Unilasalle, Canoas, 2010.
- [15] VAN GENNEP, A. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- [16] TURNER, V. **O processo Ritual**: Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.
- [17] VEIGA, J, B. **O ensaio ao pé da letra**: uma etnografia de ensaios de dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Universidade de São Paulo, 2014.
- [18] ALMEIDA, M. V. de. O Corpo na Teoria Antropológica. **Revista de Comunicação e Linguagens**, 33: 49-66, 2004. Disponível em: <http://miguelvaledalmeida.net/wp->

[content/uploads/2008/06/o-corpo-na-teoria-antropologica.pdf](#). Acesso em: dezembro de 2016.

[19] MALUF, S. W. **Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas**: abordagens antropológicas. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, v. 9, n. 9, p. 87-101, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>; acesso em: 12/01/2017.

[20] LE BRETON, D. **Antropologia do corpo**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

[21] MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 399-422.

[22] ROCHA, G. **Mauss & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

[23] GOLDMAN, M. **Alguma Antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

[24] GOMES, N. L. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

[25] CSORDAS, T. **Corpo/significado/cura**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

[26] QUEIROZ e SILVA, T.; ALMEIDA, D. M. F.; WIGGERS, I. D. Diálogos com Thomas Csordas: o paradigma da corporeidade na Educação Física. **Revista Brasileira de Ciências e Movimento**, v. 24, n. 2, p. 197-205, 2016. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM/article/view/5932>. Acesso em: 04, jan, 2016.

[27] CARMO, P. S. do. **Merleau-Ponty**: uma introdução. São Paulo: Educ, 2011.

[28] THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 1995.

[29] LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fabio dos Santos Creder Lopes. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

[30] GOMES, N. L. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 75-85, maio/ago. 2003.

[31] TAYLOR, D. Traduzindo performance. In: DAWSEY, John [et al]. **Antropologia da performance**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

[32] DAWSEY, J.; MÜLLER, R.; HIKIJI, R. S.; MONTEIRO, M. F.M. (orgs). **Antropologia e Performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

[33] GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.