

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSO* EM CIÊNCIAS  
SOCIAIS

**CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS: UM ESTUDO SOBRE A  
(RE)SIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA E ÉTNICA EM JOVENS NEGRAS NA  
CIDADE DE SANTA MARIA/RS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Eveline Pena da Silva

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS: UM ESTUDO SOBRE A  
(RE)SIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA E ÉTNICA EM JOVENS NEGRAS NA  
CIDADE DE SANTA MARIA/RS**

por

Eveline Pena da Silva

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Identidades Sociais, Etnicidade, Educação, Mídia e Consumo, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Clara Mocellin

Santa Maria, RS, Brasil

2014

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências Sociais  
Programa de Pós-Graduação *Strictu Senso* em Ciências Sociais

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a  
Dissertação de Mestrado

**CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS: UM ESTUDO SOBRE A  
(RE)SIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA E ÉTNICA EM JOVENS NEGRAS NA  
CIDADE DE SANTA MARIA/RS**

elaborada por  
**Eveline Pena da Silva**

como requisito parcial para a obtenção do grau de  
**Mestre em Ciências Sociais**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

Maria Clara Mocellin, Dr.<sup>a</sup>  
(Presidente/Orientadora)

---

Maria Catarina Chitolina Zanini, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)

---

Nara Maria Emanuelli Magalhães, Dr.<sup>a</sup> (UFRGS)

---

Ceres Karam Brum, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)

Santa Maria, 07 de março de 2014.

## AGRADECIMENTOS

Diversas pessoas contribuíram para a realização deste trabalho, em diferentes níveis e em diferentes momentos. A todas elas sou infinitamente grata.

Agradeço primeiramente aos meus pais, por sempre estarem ao meu lado, acreditando nos meus sonhos, apoiando as minhas escolhas, vibrando com minhas vitórias e me consolando nas derrotas.

Agradeço imensamente à professora Maria Clara Mocellin, minha orientadora, pelos ensinamentos, pelo companheirismo e pela confiança.

Aos professores do Departamento de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria e à CAPES pelo financiamento da minha bolsa de pesquisa.

À Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, que fez parte de uma fase muito importante da minha vida, na qual fiz amigos que levarei para sempre, onde quer que esteja, e onde me constituí como negra, como mulher, como cidadã.

Um agradecimento especial à Marta Messias e ao Paulo Silveira, pelo apoio incondicional, pelo incentivo quando nada parecia ter solução e por me ensinarem que nunca devo desistir dos meus sonhos e dos meus objetivos.

Aos meus colegas de mestrado, em especial às “Lulus”, pelas experiências compartilhadas, pelas conversas, pelos conselhos, pelo incentivo e por compartilharem dos momentos de ansiedade e de angústia da escrita final da dissertação.

Aos meus amigos, por entenderem alguns momentos de ausência, mas principalmente pelo carinho e pelo apoio que sempre me ofereceram.

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais  
Universidade Federal de Santa Maria

### **CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS: UM ESTUDO SOBRE A (RE)SIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA E ÉTNICA EM JOVENS NEGRAS NA CIDADE DE SANTA MARIA/RS**

AUTORA: EVELINE PENA DA SILVA  
ORIENTADORA: MARIA CLARA MOCELLIN  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 07 de março de 2014.

Este estudo é resultado de uma pesquisa etnográfica realizada com as bailarinas, todas negras, da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, da cidade de Santa Maria/RS. O trabalho tem como objetivo central mostrar como a participação de jovens negras neste grupo, voltado para a exaltação e valorização da cultura afro-brasileira, através de uma manifestação artístico-cultural, ou seja, a dança afro, influencia no processo de (re)significação identitária e étnica dessas jovens. Por meio dessa pesquisa, percebeu-se que esse processo é bastante dinâmico e, no universo em questão, mediado por uma série de fatores, como as relações de amizade e/ou parentesco presentes no grupo, e a forte influência da religião de matriz africana e do carnaval, visto que o espaço de sociabilidade muito presente na vida das bailarinas e de suas famílias. Tal participação também possibilita as Dandaras novas vivências e aprendizados possibilitados pela interação no grupo, processo este que pode ser entendido como um rito de iniciação, uma vez que estas jovens, quando deixam de fazer parte dele, saem diferentes de quando entraram, apresentando uma transformação significativa no que tange principalmente a autoestima e ao sentimento de negritude, ao entendimento do que é ser negra. Em outras palavras, estas jovens percebem-se como negras e se posicionam como tal, deixando de ver a questão étnica e racial como negativa, passando a enxergá-la como um motivo de orgulho.

**Palavras-chave:** Identidade. Pertencimento Étnico. Rito de Iniciação.

## ABSTRACT

Mastership Dissertation  
Graduate Program in Social Sciences  
Federal University of Santa Maria

AFRO DANCE COMPANY EUWÁ DANDARAS: A STUDY ABOUT THE  
IDENTITY AND ETHNIC (RE)SIGNIFICATION IN YOUNG WOMEN BLACK IN  
SANTA MARIA OF RIO GRANDE DO SUL - BRAZIL

AUTHOR: EVELINE PENA DA SILVA  
GUIDANCE: MARIA CLARA MOCELLIN  
Date and location of the defense: Santa Maria, March 7, 2014

This study is the result of an ethnographic research realized with the women dancers, all of them black people, of the “Afro Dance Company Euwá-Dandaras”, in Santa Maria city of Rio Grande do Sul - Brazil. The study has mainly aimed to show how the participation of young black women in this group, that is dedicated to the exaltation and appreciation of the African-Brazilian culture through an artistic-cultural expression, in other words, the African dance influences in the process of identity and ethnical (re)signification among these young women. Through this research it was possible to understand that this process is very dynamic and, in this universe mediated by a several number of factors, as the friendship and/or kinship relations are very present in the group, and the strong influence of the religion of African roots and the carnival, because they represent a space of much sociability in the lives of the ballerinas and their families. This participation also enables the “Dandaras” new experiences and learning enabled by interaction of the group, a process that can be understood as an initiation rite, since that this young women, when they leave the group, leave different than when they entered, showing a transformation particularly related to her self-esteem and sense of blackness, to understanding of what is to be a black woman. In other words, these young women perceive themselves as black and are positioning themselves as black, leaving to see the ethnic and racial issues as negative, seeing this issue as a reason of pride.

**Keywords:** Identity. Ethnic Belonging. Rite of Initiation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fachada do Museu Comunitário Treze de Maio antes do processo de tombamento e, respectivamente, sua aparência atual, após a reforma. ....	42
Figura 2: Da esquerda para a direita, uma das primeiras formações das Dandaras, composta exclusivamente por jovens negras, e a formação atual, contemplando jovens de ambos os sexos, negros ou não. ....	45
Figura 3: Capa do Diário 2 e contracapa do Diário de Santa Maria. ....	47
Figura 4: Organograma com as relações de parentesco de Marta Messias, coordenadora e coreógrafa das Dandaras. ....	63
Figura 5: Momentos de interação com integrantes da Geração 1. ....	67
Figura 6: Momentos de interação com integrantes da Geração 2. ....	71
Figura 7: Momentos de interação com integrantes da Geração 3. ....	73
Figura 8: Comissão de Frente da Escola de Samba Barão de Itararé, composta por bailarinos das Dandaras, fazendo a maquiagem e se preparando momentos antes do desfile, na Avenida Liberdade, respectivamente. ....	77
Figura 9: Aulas de dança afro-brasileira ministradas por Tatiana Campelo na Escola de Dança da FUNCEB. ....	87
Figura 10: Ensaios para a Mostra Didática da Escola de Dança da FUNCEB. ....	90
Figura 11: Adereços e figurinos. Na primeira foto, da esquerda para a direita, detalhe do “ <i>djambè</i> ”, utilizado na coreografia <i>Bambara</i> ; na segunda foto, o figurino, com estampa tigrada, da coreografia <i>Ojú Ewá</i> ; e na terceira foto, figurino, com estampa do Bloco Afro <i>Ilê Aiyê</i> , da coreografia <i>Bambara</i> , juntamente com escudo e lança, adereços dessa coreografia. ....	95
Figura 12: Reportagem do Jornal Ibiá, de Montenegro/RS, divulgada no dia quatro de julho de 2012, apresentando o evento “Pampa Negra Gaúcha”, tendo a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras como atração principal. ....	97
Figura 13: Reportagem do Jornal Ibiá, de Montenegro/RS, divulgada no dia nove de julho de 2012, apresentando mais uma vez a participação das Dandaras no evento, ressaltando que foi a primeira vez que o grupo se apresentava em um CTG e que “os gaúchos se renderam às batidas da cultura negra e, em pé, aplaudiram a Cia. de Dança Afro Euwá-Dandaras, principal atração do evento ‘Uma noite no Sul’”. ....	100

Figura 14: Percussão das Dandaras em dois momentos distintos: quando a apresentação envolve somente as Dandaras e quando a apresentação envolve também a Barão, respectivamente. ....	102
Figura 15: Marta Messias recebendo homenagem durante o I FESMAN.....	104
Figura 16: Dandaras e Barão no I FESMAN.....	105
Figura 17: Apresentação Dandaras no Quilombo, em Restinga Seca. ....	108

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 PANORAMA GERAL E PRIMEIRAS INCURSÕES EM CAMPO.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA E QUESTÕES INICIAIS..</b>	<b>15</b>
<b>1.2 QUESTÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS.....</b>	<b>23</b>
<b>2 A CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS .....</b>	<b>40</b>
<b>2.1 O QUE É A CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS? .....</b>	<b>40</b>
<b>2.2 A DANÇA AFRO TRABALHANDO A CORPOREIDADE E A IDENTIDADE DE JOVENS NEGRAS .....</b>	<b>49</b>
2.2.1 O corpo e o cabelo como símbolos identitários .....	51
<b>3 EUWÁ-DANDARAS: UM ESPAÇO DE SOCIABILIDADE.....</b>	<b>61</b>
<b>3.1 ASPECTOS ORGANIZACIONAIS .....</b>	<b>61</b>
<b>3.2 DANDARAS, RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA E CARNAVAL.....</b>	<b>73</b>
<b>4 OJÚ EWÁ E BAMBARA: A PERFORMANCE .....</b>	<b>78</b>
<b>4.1 MAS AFINAL, O QUE É PERFORMANCE? .....</b>	<b>78</b>
<b>4.2 O PROCESSO DE PRODUÇÃO .....</b>	<b>82</b>
<b>4.3 OS ENSAIOS.....</b>	<b>89</b>
<b>4.4 OJÚ EWÁ E BAMBARA: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE UMA PERFORMANCE.....</b>	<b>91</b>
4.4.1 Apresentações específicas .....	96
4.4.1.1 Montenegro .....	96
4.4.1.2 Praça Saldanha Marinho.....	100
4.4.1.3 1º FESMAN .....	103
4.4.1.4 Restinga Seca .....	106
<b>4.5 O QUE ESTÁ NAS ENTRELINHAS DE CADA PERFORMANCE? .....</b>	<b>108</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO

De acordo com os dados divulgados pelo Censo 2010<sup>1</sup>, a população brasileira total, neste ano, era de 190. 755. 799 habitantes, sendo que 47,73% correspondiam à população branca, 50,74% a população de origem afrodescendente (preta ou parda), 1,09% a população amarela e 0,43% a população indígena.

Com base nesses dados, percebe-se que a população branca não é mais a majoritária como era há algumas décadas. Atualmente esse posto é ocupado pela população de origem afrodescendente. Entretanto, essa maioria não é refletida em um tratamento mais igualitário entre negros<sup>2</sup> e brancos. A elite ainda é composta pela parcela branca da população, enquanto que a maioria dos negros ainda ocupa posições inferiores e subalternas, além de sofrerem com práticas de discriminação, preconceito e racismo.

De acordo com Paixão e Carvano (2008), o quesito étnico/racial é o fator sócio-antropológico por excelência de uma pesquisa demográfica, sendo que a autoclassificação ou auto-atribuição dos indivíduos no que concerne a sua cor/raça varia significativamente de acordo com a maneira com que a pergunta é feita para o entrevistado, assim como em função da forma com que essas variáveis são vistas pela sociedade em que estes indivíduos estão inseridos.

Ainda segundo dados do Censo 2010, a região do Brasil com maior concentração de afrodescendentes é a nordeste (70,8% entre pretos e pardos), enquanto que a que possui menor concentração é a região sul (20,9% entre pretos e pardos). Entre outros fatores, estes números são também influenciados pela herança do período da escravidão. O Brasil foi o país que mais recebeu escravos vindos da África, no período compreendido entre o final do século XV até a abolição da escravatura, em 1888. O processo de recebimento de escravos teve início em Salvador, a primeira capital do Brasil (1549-1763).

---

<sup>1</sup> Disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/>. Acesso em: dezembro de 2013.

<sup>2</sup> Utilizo nesse trabalho a mesma noção de “negro” apresentada por Pinho (2004), sendo essa uma designação genérica das populações de ascendência africana. Para fazer referência a essa parcela da população, no decorrer do texto, com a finalidade de evitar a repetição exagerada do termo, utilizo também o termo “afrodescendente” ou “afro-brasileiro”, atribuindo a eles o mesmo sentido.

De acordo com Sansone (2007), a região nordeste, além de contar com a maior população afrodescendente do país (47,1% entre pretos e pardos), mais especificamente o estado da Bahia e o município de Salvador, desempenharam um papel central na construção de um sentimento de negritude “legitimamente africana no Brasil”. O estado era retratado como a “Roma Negra”, a maior concentração do que era considerado como traços e tradições culturais africanos fora da África. Neste sentido, tudo que é associado à negritude e à pureza cultural é visto como vindo dessa região.

A Bahia é constantemente citada como a parte mais africana do Brasil. Além de ser habitada pela maior população afrodescendente do país, a Bahia é conhecida nacional e internacionalmente pela vibrante cultura negra produzida em seu seio e que constitui de modo fundamental a sua imagem pública (PINHO, 2004, p. 19).

Já o estado do Rio de Janeiro e sua capital, de mesmo nome, com 44,4% de sua população autodeclarada preta ou parda, ficando atrás somente de Salvador (segundo o Censo de 2010) também recebeu grande número de escravos depois de se tornar a segunda capital do Brasil (1763-1960), mas, diferentemente de Salvador, é associado à mistura racial (mestiçagem) e à manipulação cultural. Sendo assim, Rio de Janeiro e Salvador são vistos como dois opostos no que concerne às representações do que seja a cultura negra em outras partes do país. Deste modo,

os porta-vozes dos negros, no Rio de Janeiro, voltam os olhos para a Bahia como a principal fonte da pureza africana, enquanto os porta-vozes dos negros da Bahia voltam os olhos para a África como a principal fonte de inspiração e legitimação do papel da Bahia como a Roma Negra das Américas (SANSONE, 2007, p.106).

Já o estado do Rio Grande do Sul, mesmo tendo contado com o trabalho escravo, principalmente a partir da primeira metade do século XVIII, quando os escravos trabalhavam na agricultura, nas estâncias e, sobretudo, nas charqueadas, a partir de 1780 (ORO, 2002), é pouco identificado e associado com a população afrodescendente, por ter tido uma colonização, em sua maioria europeia, principalmente alemã e italiana. No Censo de 2010, 17,3% da população da região sul se autodeclarou preta ou parda, sendo a menor porcentagem dentre todas as regiões do país.

À luz dessa temática, vale destacar no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o trabalho pioneiro de Barcellos (1996), sua tese de doutorado que abordava a família e ascensão social de negros na cidade de Porto Alegre/RS. Entre tantos outros mais recentes, a dissertação de mestrado de Salaini (2006) que realizou um estudo sobre as formas de ser negro e ser gaúcho no estado do Rio Grande do Sul, e a tese de doutorado de Rechenberg (2012), que realizou um estudo sobre fotografia, memória e circulação de imagens junto a famílias negras em Porto Alegre.

A temática da cultura negra foi trabalhada no PPGAS, tangencialmente, por meio dos estudos das religiões afro-brasileiras. E isso aconteceu já na década de 1980, mas, sobretudo na década de 1990, como foi o caso da dissertação de mestrado de Pólvora (1994), sobre a sociabilidade de um grupo de batuqueiros em Porto Alegre/RS, e o livro de Anjos (2006), resultado de sua dissertação de mestrado, no qual o autor tratou da remoção da Vila Mirim, uma vila de maioria negra, na da cidade de Porto Alegre/RS, para a construção do entroncamento de três grandes vias.

Mais recentemente, e na cidade de Santa Maria, cidade onde está localizado o objeto de estudo desta pesquisa, tem-se os importantes trabalhos de Giane Escobar<sup>3</sup> que, em sua dissertação de mestrado (2010), estudou os clubes sociais negros enquanto lugares de memória, resistência negra e patrimônio e, em sua tese de doutorado, ainda em andamento, está estudando as identidades e representações das mulheres negras na imprensa. Além disso, tem-se a dissertação de mestrado de Cristiano Monteiro (2012), que estudou a migração de moradores da comunidade de remanescente de quilombo Arnesto Penna Carneiro, de Santa Maria/RS, para Caxias do Sul/RS.

Discutindo a pouca identificação da região sul com a cultura afro-brasileira e da pequena representatividade numérica da população negra, se comparada a outras regiões, o Bloco Afro Ilê Aiyê<sup>4</sup> escolheu para o seu tema de carnaval do ano de 2012 o

---

<sup>3</sup> Giane Escobar é doutoranda em Comunicação Midiática pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (POSCOM) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É responsável pelo projeto museológico de criação e revitalização do Museu Comunitário Treze de Maio, de Santa Maria/RS, tendo atuado como diretora técnica do mesmo no período de 2003 a 2012. Devido a essa forte ligação com o Treze de Maio, e deste com o objeto de estudo desta pesquisa. Giane foi uma dos agentes entrevistados para a coleta de dados desse trabalho.

<sup>4</sup> O bloco carnavalesco Ilê Aiyê é o mais antigo do município de Salvador, conseguindo se consolidar como elemento fundamental da cultura africana do carnaval da capital baiana, contribuindo para resgatar a história do negro no Brasil.

tema: “Negros do Sul: Lá também tem?”, com o intuito de homenagear os afrodescendentes do sul do Brasil e discutir a invisibilidade dos negros na região.

De acordo com Antônio Carlos dos Santos, o Vovô do Ilê Aiyê, o tema traz a interrogação propositalmente para quebrar a falsa noção de que no sul não existem negros. Segundo esse autor “existem negros sim, eles têm história e deram sua importante contribuição na construção dos estados, existindo, inclusive, inúmeros quilombos na região. A cultura negra está presente e será mostrada. E o sul vai mostrar a sua cara preta”<sup>5</sup>.

É neste cenário que está inserida a Cia de Dança Afro Euwá- Dandaras<sup>6</sup>, objeto de estudo desta dissertação, e que será descrita e analisada nos capítulos subsequentes.

Dessa maneira, a proposta dessa investigação centralizou-se em analisar como se (re)constrói o processo identitário e étnico entre as bailarinas da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras e como a participação destas meninas neste grupo, preocupado com a valorização da cultura afrodescendente, influencia neste processo. Para tanto, foi realizada uma pesquisa etnográfica, tendo como técnicas de coleta de dados a observação participante, realizada em ensaios, oficinas, viagens e apresentações das Dandaras<sup>7</sup>, eventos aos quais participo como bailarina do grupo, além de entrevistas semiestruturadas e grupos focais com as bailarinas, bem como entrevistas com informantes-chave, definidos de acordo com os objetivos propostos.

Para dar conta da complexidade do tema, essa dissertação foi estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, “Panorama geral e primeiras incursões em campo”, trago o caminho percorrido durante a construção do objeto de pesquisa e as principais motivações que me levaram a ele, bem como as questões iniciais que levaram ao problema de pesquisa ao qual me propus a responder. Depois dessa fase inicial, trago as primeiras impressões a respeito das investidas preliminares em campo como pesquisadora e seus desdobramentos.

---

<sup>5</sup> Disponível em <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/158/negros-no-sul-tem-sim-senhor-tema-de-carnaval-228092-1.asp>\_Acessado em: junho de 2013.

<sup>6</sup> A Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras tem uma trajetória de mais de quinze anos na cidade de Santa Maria/RS. Atualmente é composta por dezessete bailarinos, de ambos os sexos, com idades entre treze e quarenta e um anos, e um grupo percussivo de oito percussionistas, todos do sexo masculino, com idades entre dezessete e sessenta anos. A Companhia será descrita e analisada no Capítulo 2.

<sup>7</sup> Dandaras é como usualmente é chamada a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, principalmente por seus integrantes, mas também pelo público em geral, uma vez que é muito difícil chamarem o grupo pelo nome completo. Em função disso, em muitos momentos utilizarei somente Dandaras.

No segundo capítulo, intitulado “A Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras”, apresento a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, sua história progressa, a partir do momento de criação do Grupo de Dança Afro Euwá-Dandaras, passando pelas mudanças que fizeram com que este grupo se tornasse uma Companhia de Dança, estabelecendo sua ligação com o Museu Comunitário Treze de Maio, uma vez que é impossível falar no Museu Treze de Maio sem falar nas Dandaras, e vice-versa. Trago também a discussão a respeito da dança afro enquanto instrumento para trabalhar aspectos referentes a corporeidade e a identidade negra, e sobre quanto o corpo negro e o cabelo afro são elementos representativos dessa identidade.

No terceiro capítulo, denominado “Euwá-Dandaras: um espaço de sociabilidade”, mostro alguns aspectos organizacionais da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, podendo inclusive esta organização ser comparada à organização de uma casa de religião de matriz africana, demonstrando como esses aspectos se diferenciam em função da geração a qual as bailarinas pertencem e o quanto o grupo é um importante espaço de sociabilidade para estas jovens.

E finalmente, no quarto capítulo, “Ojú Ewá e Bambara: a performance”, são expostas, descritas e analisadas as performances apresentadas pela Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras. Inicialmente é feita uma breve introdução ao conceito de performance, com suas noções básicas, até se chegar à análise das coreografias Ojú Ewá e Bambara, análise esta que foi dividida em três etapas: o processo de produção, os ensaios e as apresentações propriamente ditas, dentre as quais foram priorizadas quatro em especial: uma na cidade de Montenegro, duas em Santa Maria e uma em Restinga Seca, todas as cidades no estado do Rio Grande do Sul.

Sabe-se que o tema em questão é amplo, porém a presente pesquisa não tem a intenção de esgotá-lo, uma vez que muitos aspectos não serão levados em consideração, já que se trata de um recorte temático que poderá incentivar pesquisas posteriores e complementares.

## 1 PANORAMA GERAL E PRIMEIRAS INCURSÕES EM CAMPO

Neste primeiro capítulo, trago o caminho percorrido durante a construção do objeto de pesquisa e as principais motivações que me levaram a ele, bem como as questões iniciais que levaram ao problema de pesquisa ao qual me propus responder. Após essa fase inicial, trago as primeiras impressões a respeito das primeiras investidas em campo, como pesquisadora, e seus desdobramentos.

### 1.1 CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA E QUESTÕES INICIAIS

O tema desta pesquisa, ou seja, a questão da etnicidade e da identidade étnica, não foi escolhido ao acaso. Existem aí fatores que se interligam e justificam tal escolha. Sempre tive interesse em trabalhar com as questões étnicas e raciais, e já na graduação busquei maneiras de compreender mais as especificidades dessa temática, como mostra meu Trabalho Final de Graduação (2008)<sup>8</sup> no qual desenvolvi uma pesquisa com a questão da temática afrodescendente e sua crescente visibilidade.

A escolha do universo a ser estudado ocorreu por uma série de motivos. Primeiro porque sou bailarina das Dandaras há cerca de dez anos, o que me proporciona certo nível de conhecimento e aproximação do objeto. E segundo porque acredito que a irradiação dessa experiência seja uma maneira de contribuir com este grupo que tanto influenciou na minha formação como pessoa, como cidadã, como mulher, como negra e como profissional, uma vez que, antes mesmo de concluir a graduação em Comunicação Social, já desempenhava a função de Assessora de Comunicação do grupo.

Essa proximidade sempre se mostrou como sendo tanto um aspecto positivo quanto negativo para a realização da pesquisa, já que muitos fatos e/ou acontecimentos se mostraram, durante muito tempo, naturalizados no meu entendimento.

---

<sup>8</sup> “O preto onde tudo era branco: o negro também consome.” Trabalho Final de Graduação, apresentado ao Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Área de Artes, Letras e Comunicação, do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), como requisito parcial para a obtenção do grau de Publicitário – Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Desde o início do Mestrado em Ciências Sociais fui questionada acerca dessa questão, mais especificamente sobre se eu conseguiria enfrentar essa dificuldade de desnaturalizar os acontecimentos de maneira satisfatória, conseguindo filtrar as informações necessárias para o entendimento dos fatos. E durante muito tempo essa aproximação realmente foi um problema, já que, principalmente os agentes envolvidos com as Dandaras, possuíam um discurso articulado, estratégico e político a respeito dos pontos centrais da pesquisa, como a influência do grupo na vida das integrantes e para a sociedade em geral, bem como sua promoção de uma maior visibilidade dos afrodescendentes.

Além disso, toda essa proximidade que aparentemente me favoreceria no trabalho de campo, já que eu poderia vivenciar mais o cotidiano das minhas pesquisadas, acabou dificultando a execução da pesquisa. Como tenho relações de amizade e/ou parentesco com a maioria das envolvidas, por inúmeras vezes obtive respostas negativas quando procurei me inserir em suas rotinas e até mesmo quando precisei marcar encontros para entrevistas e grupos focais (etapas fundamentais para a execução de um bom trabalho de campo) já que não havia o distanciamento, a formalidade e, conseqüentemente, o compromisso que essa formalidade cria.

Em função disso, em diversas ocasiões, tive compromissos desmarcados ou simplesmente respostas negativas, sob o argumento de que poderiam ser feitos em qualquer outra oportunidade, em um momento em que estivessem com mais tempo disponível. Contudo, em alguns momentos essa intimidade e amizade me favoreceram. Nesses casos funcionou então o princípio de reciprocidade, tão bem descrito por Mauss (2003), no qual houve certa “troca de favores” que envolveram obrigações posteriores. Eu as ajudava com algo que elas precisassem e, em contrapartida, elas me “ajudavam” na minha pesquisa, desta forma, através deste “jogo de favores”, se desenvolveu grande parte da coleta de dados.

Esse mesmo dilema foi enfrentado por Costa (2003), na pesquisa que originou sua dissertação de mestrado. Na oportunidade, ela desejava analisar como se construía as carreiras dentro do movimento social juvenil conhecido como *hip hop* no Rio de Janeiro, mais especificamente nos municípios da Baixada Fluminense e de São Gonçalo. A autora conta que, quando decidiu estudar essa temática, fez isso motivada pela empatia que tinha com o movimento, apesar disso ela sabia que enfrentaria

algumas dificuldades, uma delas o fato de estar desenvolvendo a pesquisa dentro de um grupo de conhecidos e amigos, como ilustra o trecho a seguir.

Tamanha afinidade e abertura, à primeira vista, poderiam facilitar o processo de pesquisa, no qual um dos principais problemas da observação participante é o acesso ao grupo focado. Por outro lado, o excesso de familiaridade poderia comprometer o rigor científico, caracterizando um certo tipo de *bias*, a que todos nós, pesquisadores, estamos propensos. A “naturalização” do objeto ou sua extrema “exotização” são riscos que corremos e nos esforçamos por controlar (COSTA, 2003, p. 140-141).

No decorrer da pesquisa enfrentei alguns dos mesmos dilemas da autora, visto que eu estava realizando a pesquisa de maneira a envolver um grupo de conhecidos. Minhas observações poderiam ser “contaminadas” pelas informações “manipuladas” pelos informantes. Apesar de delicado, é um problema que pode ser enfrentado, desde que sejam tomados os cuidados necessários.

Uma das estratégias encontradas pela autora citada anteriormente se mostrou eficiente também para esta pesquisa. Ela resolveu entrar em contato com outros grupos para desconstruir algumas “obviedades” que permanentemente apareciam em suas análises. Neste sentido, fiz algumas observações em um projeto do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB) da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), que oferece oficinas de dança afro para acadêmicos da instituição e para a comunidade em geral, tendo como local das aulas o campus de Uruguaiana. Essas oficinas de dança afro têm um caráter bastante distinto das Dandaras, pois se restringem a realização dessas oficinas, não constituindo um grupo de dança ou algo do gênero. Esse projeto, assim como o NEAB, é coordenado por Marta Messias, também coordenadora e coreógrafa das Dandaras.

Não pretendia fazer uma comparação entre as Dandaras e as oficinas do NEAB, o objetivo era somente vivenciar novas experiências e observá-las, com o intuito de desnaturalizar alguns eventos, já tão familiares para mim, em função do meu convívio muito próximo com o objeto de pesquisa.

O primeiro contato com o grupo da UNIPAMPA aconteceu no dia nove de abril de 2013, quinta-feira, dia que aconteciam as aulas naquele semestre (primeiro semestre letivo de 2013). As atividades tinham início às dezessete horas e trinta minutos e iam

até cerca de dezoito horas e quarenta e cinco minutos, nas dependências da universidade.

Marta Messias, coordenadora das Dandaras e das oficinas quando entrevistada e questionada sobre a diferença entre o público participante das oficinas de dança e da constituição do grupo Dandaras, ao se referir sobre as participantes das oficinas de dança, afirmou que essas

são completamente diferente das Dandaras. Aqui elas vêm para ter vivências com a dança, coisa que elas não tinham antes. Os objetivos são diferentes. E elas não vêm sempre, e nem muitas. Isso varia muito. Varia de acordo com os horários e disponibilidade delas. Às vezes conseguem em um semestre, mas no outro mudam os horários (das aulas) e acaba ficando apertado, daí elas param, e quando podem voltam.

Durante a observação, todos esses dados ficaram bastante evidentes. Por ser um projeto de extensão, aberto aos acadêmicos e à comunidade em geral, o público é bastante amplo e heterogêneo. São mulheres de faixa etária variada, entre aproximadamente vinte e quarenta anos, com diferentes níveis de conhecimento corporal, seja por falta de vivência com a dança, em especial a dança afro, seja pela própria vergonha em executar os movimentos, bastante próprios e peculiares da dança afro, que exigem entrega e desinibição para executá-los. Além disso, pelo menos aparentemente, são mulheres que não possuem descendência afro-brasileira.

A dinâmica da aula é igual às ministradas nas Dandaras, começando por um aquecimento, passando para os movimentos da dança afro propriamente ditos e acabando com um alongamento/relaxamento. Entretanto, é bem mais “leve”, com menos cobrança e menos exigência de técnica, coordenação e ritmo, sendo mais segmentada (com mais paradas). Outra diferença marcante e que influencia bastante é que não há percussão ao vivo, o som é mecânico. Assim como a música ao vivo interfere nas oficinas e ensaios das Dandaras, me parece que influencia nas oficinas da UNIPAMPA, uma vez que a motivação para dançar é completamente diferente com o som mecânico ou com a percussão ao vivo.

Quando se dança com a percussão ao vivo a energia e a empolgação é muito maior, é praticamente impossível ficar parado quando os tambores começam a tocar, além do fato de haver variação nos ritmos tocados, fazendo com que haja uma perfeita

interação entre o som e o movimento dos bailarinos. Quando o movimento é mais lento, a percussão diminui o ritmo, e quando o movimento é mais rápido e mais intenso, a percussão aumenta o ritmo. Essa variação é bastante significativa e isso é claramente percebido nas apresentações das Dandaras, onde o público interage com essas mudanças, ficando muito mais empolgado e envolvido quando elas ocorrem.

Como já era esperado, essa experiência não serviu para fins comparativos, mas sim para que algumas peculiaridades pudessem ser observadas. O que mais chamou a atenção é o que se refere à interação entre as participantes. Algumas até se conheciam, por serem colegas de aula, mas me pareceu que a convivência não passava disso. Sendo assim, a interação existente entre elas é bem diferente da interação que ocorre entre as bailarinas das Dandaras, que são, em sua maioria, amigas na vida particular.

Por isso, elas só chegam poucos minutos antes do horário da oficina e não se dividem em pequenos grupos, até porque são em número bastante restrito (na ocasião havia apenas cinco meninas). Quando a oficina inicia, procuram realizar os movimentos da melhor maneira possível, ou como conseguem, mas uma não interfere no movimento da outra, nem positiva nem negativamente. Nas Dandaras, por exemplo, até na hora da aula, os bailarinos se reúnem em pequenos grupos, de acordo com suas afinidades, e quando um ou outro tem dificuldade para realizar um movimento, pede ajuda ou é ajudado por quem consegue executá-lo melhor.

Além disso, devido à convivência, quando alguém não está conseguindo realizar um movimento adequadamente, os mais íntimos ficam brincando com o colega e rindo da maneira por vezes desajeitada de realizá-lo. E nas oficinas da UNIPAMPA praticamente não existem conversas paralelas, o que acontece muito nas Dandaras, tanto que muitas vezes, quando a coreógrafa está presente, ela chama a atenção para isso, exigindo silêncio, atenção e concentração.

Outro aspecto bastante relevante é o que se refere à corporeidade das envolvidas. A maioria delas apresentava grandes dificuldades em executar os movimentos, bem como muita falta de coordenação. Nesse sentido, percebe-se a influência que as vivências dessas meninas têm nessa dificuldade apresentada. Através de um olhar superficial, pode-se afirmar que aparentemente elas não têm contato com outras manifestações da cultura negra (como o carnaval e a religião, por exemplo) o que faz com que elas tenham mais dificuldade de mergulhar nesse universo afro-brasileiro.

Não quero dizer com isso que quem vivencia estes espaços de sociabilidade apresenta, obrigatoriamente, maior predisposição ou habilidade para a dança, já que isso varia muito de indivíduo para indivíduo. O que se percebe é que o aprendizado, ou seja, a questão de crescer ou conviver durante muito tempo nesses ambientes, seja da religião ou das escolas de samba, influencia, em maior ou menor proporção, na execução ou repetição dos movimentos, ou seja, no ato de dançar. E esse aprendizado só é possível através do contato com tais momentos e realidades (DESCOLA, 2006).

Em um segundo momento, de outubro de 2013 à fevereiro de 2014, realizei parte do trabalho de campo na cidade de Salvador/BA. Neste período fiz aulas de dança afro-brasileira na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)<sup>9</sup>, além de realizar entrevistas com informantes-chave que influenciam diretamente na Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras<sup>10</sup>.

O segundo fator que me levou à escolha deste tema para a pesquisa diz respeito a uma demanda social e política, que é a crescente inserção dos afrodescendentes em diversas esferas da sociedade, desde as universidades até a mídia, e a importância do resultado desse aumento para essa parcela da população, que quando se vê representada em vários setores, sente-se mais valorizada, refletindo em seu reconhecimento como afrodescendente e em sua autoestima. Aqui, mais uma vez, a relevância do universo e do objeto de estudo. No cenário local, e até mesmo regional e estadual, as Dandaras são reconhecidas como sendo uma referência para a comunidade afrodescendente, e não só para ela, uma vez que, com o passar do tempo, adquiriu grande notoriedade e visibilidade perante a sociedade.

Soma-se a isso à peculiaridade de se propor a estudar um grupo de dança, que exalta e dissemina a cultura afro-brasileira, em um estado e em uma cidade que não apresenta muitas opções de sociabilidade para esta parcela da população. Se a pesquisa

---

<sup>9</sup> A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) é uma entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia e atua nas políticas para Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro no estado. A Escola de Dança da FUNCEB, integrada ao Centro de Formação em Artes, trabalha com a dança, em diferentes aspectos. Oferece curso de capacitação para professores (equivalente a um curso técnico, preparando-os para dar aula de dança, aliando teoria e prática), aulas de dança (*ballet* clássico, jazz, contemporâneo, entre outros) para crianças e adolescentes, e também cursos livres (dança afro, capoeira, danças brasileiras, percussão, entre outros), para alunos adultos, iniciantes ou avançados, que se interessem pela dança.

<sup>10</sup> Esta etapa do trabalho de campo será descrita no Capítulo 4, onde abordarei especificamente a performance.

fosse realizada, por exemplo, em Salvador/BA ou mesmo em algumas regiões da cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, os resultados certamente seriam outros.

Como já dito anteriormente, esse estado, por si só, já é pouco identificado e associado com a população afrodescendente, por ter tido uma colonização, em sua maioria, europeia, principalmente alemã e italiana. Mas no interior, essa associação é ainda menor. Em Porto Alegre, por exemplo, existem locais já associados, identificados como sendo locais de encontro, de sociabilidade de afrodescendentes, ou seja, eles se utilizam também dos espaços públicos da cidade para sua socialização. Conforme Bittencourt Júnior (1996),

na cidade de Porto Alegre [...], os negros estabelecem uma ampla e autonomizada rede sociocultural no espaço urbano: as casas de espetáculo que cultivam a música *reggae*, o mundo social do samba com as casas de pagode e *swing*, as quadras ou os terreiros das escolas de samba, os bailes *funk*, *charme*, os *shows* de *rap* e os terreiros das casas de culto das religiões afro-brasileiras. Embora saibamos que tais espaços não sejam exclusivos aos negros, os mesmos tecem uma rede *invisível* no âmbito da comunidade negra (BITTENCOURT JÚNIOR, 1996, p.154-155).

Em Salvador então, os espaços são, em sua maioria, ocupados por negros, já que a maioria da população da cidade é de origem afrodescendente. Além disso, o estado da Bahia sempre teve um papel fundamental na construção da “África” no Brasil, ou seja, na construção de uma cultura negra, sendo vista como a “Roma Negra”, a maior concentração do que é considerado como traços e tradições culturais africanas fora da África (SANSONE, 2007).

Já em Santa Maria, a situação é completamente diferente. Existe uma grande parcela da população de origem afrodescendente, mas esta se restringe aos espaços privados de socialização, como as escolas de samba, as casas de religião de matriz africana, que hoje já não são mais territórios exclusivos de afrodescendentes, e o próprio Museu Comunitário Treze de Maio<sup>11</sup>. Não há na cidade nenhum espaço público que possa ser associado ao convívio dos negros.

À luz da problemática apresentada até agora construiu-se a questão da pesquisa aqui proposta, cujo o recorte empírico abrange as jovens negras pertencentes à Cia de

---

<sup>11</sup> O Museu Comunitário Treze de Maio origina-se do tombamento em nível municipal (2003) e estadual (2004) do prédio da antiga Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio, clube da elite negra santamariense, fundado em 1903.

Dança Afro Euwá-Dandaras. A escolha por esse recorte ocorreu por interesses pessoais de estudar as mulheres negras, e justifica-se por uma série de motivos, entre eles pelo fato de levar em conta a historicidade do grupo que, já em seu nome, “Euwá-Dandaras”, o qual em iorubá significa “Mulheres Guerreiras”, faz alusão e exalta as mulheres negras<sup>12</sup>.

Além disso, tem-se a questão do tratamento da mulher negra na sociedade. Ainda segundo o Censo 2010, de um total de 97.348.809 mulheres no país, 48.406.819 se autodeclararam pretas ou pardas, perfazendo um total de 49,7% da população feminina do Brasil. Entretanto, apesar de ser uma população bastante expressiva, isso não se reflete em um tratamento igualitário.

A mulher sempre foi vista como um sexo frágil e dependente do seu companheiro, independente de sua cor, mas a situação da mulher negra é ainda pior. Ela é marcada por um contexto histórico de exploração sexual, violência e não permissão do exercício de sua liberdade plena.

Apesar das transformações nas condições de vida e papel das mulheres em todo o mundo, em especial a partir dos anos de 1960, a mulher negra continua vivendo uma situação marcada pela dupla discriminação: ser mulher em uma sociedade machista, e ser negra numa sociedade racista (MUNANGA, 2006, p. 133).

A mulher negra, simplesmente por ser mulher, já não tem os mesmos direitos que os homens, esses, evidentemente, homens brancos. Além disso, também não possui os mesmos direitos que a mulher branca, e por ser negra, conforme o discurso das classes dominantes, pertence a uma categoria que não merece tanto destaque na sociedade.

Essa discriminação racial na vida das mulheres negras é uma constante e não se pode tratar a questão racial como elemento secundário, destacando apenas a problemática econômica. Ainda há uma grande dificuldade da sociedade brasileira em assumir a questão racial como algo que precisa ser enfrentado. Mas, enquanto esse

---

<sup>12</sup> Em função disso, inicialmente o grupo era composto exclusivamente por jovens negras. Atualmente isso já não ocorre mais e o grupo é composto também por meninos. Hoje não possui bailarinos brancos, mas já possuiu no passado. Esse aspecto será trabalhado no Capítulo 2.

processo de enfrentamento não ocorrer, as desigualdades sociais tenderão a permanecer, atingindo mais fortemente os negros.

Neste sentido, é necessário entender a relação entre as categorias mulher e negro no pensamento brasileiro. Estas duas categorias partem de um mesmo princípio, já que ambas referem-se a uma condição essencial dada pela natureza, tanto que, na maioria das vezes, as mulheres são vistas como portadoras de uma identidade feminina essencial, na qual todas as mulheres, em qualquer lugar e em qualquer tempo, são iguais. Do mesmo modo, os negros também são vistos como uma categoria singular, onde todos os negros são um “negro”. Mesmo sendo vistos como categorias unificadas, desnaturalizar a mulher se mostra mais fácil do que desnaturalizar o negro, uma vez que o conceito de gênero permitiu enfatizar os aspectos socioculturais da experiência das mulheres, o que não aconteceu com o conceito de raça (FIGUEIREDO, 2008).

Sendo assim, o objeto empírico foi composto por doze meninas, com idades entre treze e trinta e um anos, todas atuais bailarinas das Dandaras, além da coordenadora, coreógrafa e também bailarina, Marta Messias, neste caso vista como um agente, e eu, autora da pesquisa, que mesmo não tendo respondido às entrevistas, sempre estive envolvida e atuante nas atividades do grupo, assim como também tive e ainda tenho minha identidade negra constantemente (re)configurada/(re)constituída em função desta participação.

Em face de todos estes fatores, surgiu o interesse em levar esse grupo, até então conhecido somente como um espaço de sociabilidade, de interação e de militância política, para o campo acadêmico, estudando-o sob o viés das Ciências Sociais, realizando uma reflexão antropológica sobre este.

## 1.2 QUESTÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

A partir dessa motivação pessoal, aliada a uma demanda social e política, surgiu o questionamento: Como se constrói o processo de pertencimento identitário e étnico entre as bailarinas da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras e como a participação destas

meninas neste grupo, preocupado com a valorização da cultura afrodescendente, influencia neste processo?

Sabe-se que esse processo não é mecânico e, principalmente, não acontece instantaneamente, de uma hora para outra. No grupo em questão ele é mediado por uma série de fatores, dentre os quais, os mais significativos são a influência das relações de parentesco e de amizade, que são as principais fontes que levam bailarinos ao grupo. Além disso, se conhecem de outros espaços de socialização, principalmente as escolas de samba, sendo que o carnaval é uma atividade bastante presente em suas vidas e de suas famílias.

Outro aspecto relevante no processo de pertencimento étnico é o que se refere à própria criação e concepção do grupo. Fruto da mobilização de diferentes movimentos que tinham a temática afrodescendente como foco e que, no contexto atual, o grupo é fortemente reforçado pelas Políticas de Ações Afirmativas, que são aquelas que visam corrigir uma história de desigualdades e desvantagens sofridas por um grupo racial (ou étnico), em geral frente a um Estado nacional que o discriminou negativamente. A motivação para essas políticas é a consciência de que essas desigualdades tendem a se perpetuar se o Estado continuar utilizando os mesmos princípios ditos universalistas com que tem operado até então na distribuição de recursos e oportunidades para as populações que contam com uma história secular de discriminação. Não resta dúvida de que uma superação do quadro atual de racismo no Brasil exigirá a implementação de Políticas de Ações Afirmativas generalizadas: no mercado de trabalho, nos concursos públicos, nas imagens publicitárias e televisivas e até mesmo nas políticas de saúde e moradia (CARVALHO, 2003).

Estas ações, tão amplamente difundidas e discutidas, visam “integrar” os afrodescendentes aos mais variados setores, das universidades à mídia, passando pelo mercado de trabalho. Segundo o Senador Paulo Paim, autor do Estatuto da Igualdade Racial<sup>13</sup>,

---

<sup>13</sup> O Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288, de 20 de julho de 2010) é uma lei especial do Brasil, sendo um conjunto de regras e princípios jurídicos que visam coibir a discriminação racial e estabelecer políticas para diminuir a desigualdade social existente entre os diferentes grupos raciais (PAIM, 2006). O Estatuto encontra-se disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm). Acesso em: abril de 2013.

não queremos a cultura afro-brasileira vista, sentida e experimentada somente nas práticas religiosas, música ou alimentação. Queremos a cultura do negro inserida nas escolas, no mercado de trabalho, nas universidades, pois o negro faz parte do povo brasileiro. Cultivar as raízes da nossa formação histórica evidentes na diversificação da composição étnica do povo é o caminho mais seguro para garantirmos a afirmação de nossa identidade nacional e preservarmos os valores culturais que conferem autenticidade e singularidade ao nosso país. É imprescindível que haja união entre as pessoas, povos, nacionalidades e culturas. Todos os esforços para combater as barreiras discriminatórias são subsídios concretos para a formação de um novo ser humano, capaz de elevar-se à altura de seu destino e evitar destruir a si mesmo (PAIM, 2006, p.1).

Todos esses fatores, e possivelmente alguns outros, vão, cada um a sua medida e a seu tempo, moldando a constituição identitária das integrantes das Dandaras. Como dito anteriormente, este processo é gradativo e cumulativo. Cada uma das integrantes, com idades entre treze e quarenta e um anos, tem suas vivências pessoais e particulares, que vão a constituindo como indivíduo, pertencente a um grupo, com suas semelhanças e diferenças, principalmente a diferença de geração.

Patrícia Pinho (2004) diz que, para alguns cientistas sociais brasileiros como Cardoso de Oliveira (1976) e Manuela Carneiro da Cunha (1987), a origem contemporânea da teoria da identidade estaria nas obras de Barth (2000), que caracterizou os grupos étnicos como organizações sociais em que as pessoas se incluem ou são incluídas pelos outros. O conceito de grupo étnico, para Barth, não se limitava a uma “unidade portadora de cultura”, mas definia-se, acima de tudo, como “um tipo organizacional”.

Uma das principais contribuições do autor para definir a identidade foi a “descoberta” de que esta se exprime como um sistema de oposições ou contrastes e, por isso mesmo, é possível dizer que a identidade étnica é sempre contrastiva.

Partindo então desse pressuposto, de que o processo de (re)configuração/(re)construção identitária e étnica não é mecânico e, principalmente, não acontece instantaneamente, pode-se dizer que as identidades são múltiplas e cambiantes, uma questão de reconhecimento (HALL, 2011), sendo portanto um conceito relacional (BECKER, 2007), o qual sempre depende da relação que é estabelecida, jamais se firmando isoladamente e que, por isso, só existe na diferenciação entre “nós” e “os outros” (BARTH, 2000; CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976).

Neste processo, diversos elementos são utilizados como mecanismos de identificação, definindo fronteiras que excluem os “outros” e incluem o “nós”. “Nós” somos aqueles que temos um passado comum; os “outros” são aqueles que não reconhecem nossos valores nem compartilham da nossa tradição. Os grupos étnicos seriam, portanto, sistemas de definição de limites e fronteiras, onde o contraste funciona como o detentor dos processos de construção das identidades (PINHO, 2004).

Dentre as várias identidades possíveis está a identidade étnica, entendida aqui como uma dimensão da identidade social, relacionada ao fato de pertencer a um grupo étnico, grupo este que é como qualquer outro grupo, exceto pelo fato de que sua identidade é baseada numa linhagem, muitas vezes baseada em um mito de origem comum. Na identidade étnica podem ser identificadas duas dimensões: os aspectos simbólicos e os aspectos sócio-organizacionais. A primeira delas, de natureza ideológica, consiste no uso simbólico de aspectos de uma cultura. Já a segunda, diz respeito ao fato de que os grupos étnicos procuram intensificar sua coesão interna, bem como reforçar o que o distingue de outros grupos (SANSONE, 2008).

Na pesquisa aqui proposta, a identidade em questão é a identidade negra.

De modo geral, as identidades negras de fundo mais essencialista transitam em torno de dois eixos básicos: a ideia de “raça negra”, na qual o fenótipo, principalmente a cor da pele e a textura dos cabelos, exerce um papel identificador fundamental; e o mito da Mama África, que difunde a crença de que todos os negros do mundo estariam unidos através de uma essência originada da África e transportada em seus corpos e almas (PINHO, 2004, p. 79).

Para o antropólogo Kabengele Munanga, esta identidade está associada ao compartilhamento do sentimento de negritude por determinados grupos sociais. Segundo ele,

a negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sobre o nome negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores de pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que estes grupos humanos têm em comum (...) é o fato de terem sido vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negadas a existência dessas culturas (MUNANGA, 2009, p. 20).

Portanto, o autor salienta que a negritude é a afirmação e a construção de uma solidariedade entre as vítimas da discriminação histórica da qual sofreram os negros. Assim, a identidade negra não está na cor da pele, mas sim em assumir a negritude e reconhecer em características físicas, como o corpo negro ou o cabelo crespo, vistos aqui como sinais diacríticos<sup>14</sup> (CARNEIRO DA CUNHA, 1987), algo que o diferencie de outros grupos sociais, mas que não signifique inferioridade, não se aceitando como inquestionáveis os padrões, estéticos ou não, colocados como ideais e disseminados através da escola e da mídia.

Entretanto, é preciso levar em conta que existem diferentes formas de vivenciar essa negritude e de manifestá-la. Nas Dandaras ela se manifesta de forma diferenciada, de acordo com a geração de cada uma das envolvidas, podendo se manifestar mais explicitamente em um maior envolvimento com a militância, na forma de se relacionar com o corpo e com o cabelo, ou simplesmente na forma de se posicionar sobre determinados assuntos, como o preconceito sofrido na escola, por exemplo, que há alguns anos não era sequer discutido, já que muitas dessas crianças e jovens sofriam em silêncio com toda essa discriminação.

Cabe aqui fazer um parêntese, já que não se pode falar em identidade negra sem falar de raça, devido a seu caráter sociocultural. De acordo com Paixão e Carvano (2008), as primeiras concepções do termo raça dialogam com a variabilidade dos indivíduos em termos físicos, e esta variabilidade gira essencialmente em torno de suas aparências, principalmente com relação ao grau de intensidade de pigmentação de suas peles, os tipos faciais, as cores dos olhos, o tipo de cabelos e a forma corporal.

Deste modo, o que ocorre é uma associação de causa-efeito, na qual essas diferentes variações são relacionadas com determinadas manifestações culturais. Nesse sentido, há uma identificável hierarquia em termos de compleição corporal, e atributos mentais, psicológicos, estéticos e morais, numa escala que vai do melhor para o pior, ou seja, das peles mais claras para as peles mais escuras, formando a base do pensamento racista.

---

<sup>14</sup> Traços ou características escolhidas por um grupo para identificá-lo e diferenciá-lo dos demais. Quando fala em sinais diacríticos, Manuela Carneiro da Cunha não se refere especificamente aos afro-brasileiros, já que seu trabalho em questão (CARNEIRO DA CUNHA, 1987) faz referência à comunidade de descendentes de brasileiros iorubanos em Lagos, na atual Nigéria.

É neste sentido que a “história das relações raciais no Brasil, assim como em outras partes do mundo, tem dividido claramente os ‘atributos do corpo’, como sendo mais fortes nos negros, e os ‘atributos da mente’, como características quase exclusivas dos brancos” (PINHO, 2004, p. 82). Sendo assim, o negro só parece apto ao esporte, à música e à dança, enquanto o branco é apto às atividades ditas intelectuais. Essa teoria, a qual correlaciona formas físicas, atributos culturais e escalas hierárquicas entre os tipos humanos, foi sendo desacreditada com os avanços do geneticismo, o qual veio confirmar a inexistência de raças humanas a partir de uma dimensão biológica.

No entanto, ela não desapareceu do imaginário e da ideologia de alguns grupos. Para estes, o termo raça ainda está fundamentado em ideologias racistas, intolerantes e agressivas, que ainda atribuem a indivíduos de determinadas aparências físicas e/ou aportes culturais certas características, positivas ou não. Tais padrões acabam sendo decisivos nas trajetórias pessoais e profissionais de cada indivíduo, seja ampliando ou reduzindo suas chances de mobilidade social.

É baseado nessa crença que se fundamenta o racismo e a discriminação sofridos pelos afrodescendentes no Brasil, uma vez que aqui o preconceito é de marca, ou seja, associado a traços fenotípicos, principalmente as feições, tonalidade da pele e tipo de cabelo, diferentemente do preconceito de origem existente nos Estados Unidos, por exemplo, onde um indivíduo é considerado negro mesmo que não apresente essas características. Basta somente ser descendente de um negro (NOGUEIRA, 2007).

Por outro lado, o termo raça permeia a perspectiva defendida pelos movimentos sociais de defesa dos contingentes historicamente discriminados. Tal ponto de vista se baseia na noção de raça estritamente como uma variante sociocultural, correspondente a um modo de constituição de padrões de solidariedade entre os afetados pelo problema, assim favorecendo sua ação coletiva em defesa da integridade física, legal e territorial.

Para Gomes (2005), é nesta perspectiva que o termo raça faz sentido, uma vez que no Brasil, “tudo que vem de negro, de preto”, ou é inferior ou é maléfico, como a religião, os ritmos, os hábitos, afinal, são os atributos físicos que caracterizam esses indivíduos ou grupos. A raça é então um marcador de sua pertença e fator que indica a diferença com outros grupos.

Sendo assim, quando estes movimentos sociais antirracistas resgatam o termo raça, trata-se da recriação de uma perspectiva de pensamento que é sim racializada,

porém não racista. É justamente o contrário, seu objetivo é combater o racismo e suas consequências nocivas. “Se é bem verdade que toda forma de pensamento racista possui uma fundamentação racializada, não necessariamente uma forma de pensamento racializada precisa necessariamente ser racista” (PAIXÃO e CARVANO, 2008, p. 31-32).

Feito este resgate, voltemos à questão das identidades. Pinho (2004) diz que para dar conta da transitoriedade e não fixidez do processo de constituição identitária é preciso contextualizar o grupo, étnico ou não, que se está analisando, levando em conta as noções de lugar e espaço, sendo lugar o local específico onde as representações de identidade do grupo se desenvolvem, e espaço podendo ser explicado como a estruturação onde há uma ordem vigente determinando os sentidos das coisas. As representações não têm significados fixos, variam conforme os contextos de lugar e espaço, embora frequentemente a mídia, o mercado e mesmo os próprios grupos tentem nos convencer do contrário, fazendo com que o olhar sobre os significantes nos remeta imediatamente a significados predeterminados e fixos.

Por isso, nas múltiplas identidades construídas a partir dos diversos espaços que os sujeitos sociais participam na sociedade, “reconhecer-se numa delas supõe, portanto, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência” (GOMES, 2003, p. 171). Sendo assim, ser negro no Brasil é “tornar-se negro” em um contexto de discriminação e preconceito racial, em que a ideia que cada indivíduo faz de si mesmo depende e é intermediada pelo reconhecimento que “os outros” fazem deste indivíduo.

Em vista disso tudo, o objetivo geral da pesquisa foi investigar o processo de reconfiguração étnica e identitária entre as bailarinas da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, levando em consideração tanto as influências das relações de parentesco e de amizade, quanto à ação de diferentes agentes. Especificamente, a intenção era identificar as relações de parentesco e amizade presentes em alguns espaços de sociabilidade e visibilidade da cultura negra em Santa Maria, nos quais as bailarinas circulam, bem como analisar como as diferenças de geração produzem maneiras diferenciadas de pertencimento étnico entre estas jovens, levando em conta o papel dos agentes e das Políticas de Ações Afirmativas no reconhecimento da negritude.

Outro objetivo era traçar a trajetória da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, a partir da visão de diferentes agentes, ligados a diferentes movimentos, como o Movimento Social Negro, o Museu Comunitário Treze de Maio e as escolas de samba, além de aprofundar os conhecimentos a respeito da história do Museu Comunitário Treze de Maio, enquanto entidade vinculada às atividades das Dandaras, já que é impossível falar no grupo sem mencionar o Museu, bem como falar no Museu sem mencionar as Dandaras.

E, finalmente, analisar a influência da dança afro, enquanto vivência da cultura afro-brasileira, no processo de reconfiguração étnica e identitária das bailarinas do grupo em questão.

Para descobrir quais são o sentido e os significados que a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras tem na vida de suas integrantes, foi realizada uma pesquisa etnográfica que, segundo Víctora (2000), é um método de pesquisa que permite ao pesquisador compreender práticas culturais dentro de determinados contextos sociais, possibilitando assim o estabelecimento de relações entre fenômenos específicos e uma determinada visão de mundo. O entendimento dessas relações implica então, a consideração do real em suas diversas manifestações.

Ou ainda, nas palavras de Geertz (1989),

[...] praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa” [...] (GEERTZ, 1989, p. 15).

Para Cardoso de Oliveira (2000), a realização de uma pesquisa etnográfica, compreende três aspectos fundamentais: olhar, ouvir e escrever. Segundo ele, talvez a primeira experiência do pesquisador de campo seja domesticar teoricamente o seu olhar, uma vez que, depois de adquirida uma bagagem teórica, o olhar do pesquisador não é mais o mesmo. Todo o esquema conceitual aprendido nas disciplinas acaba por transformar a maneira de ver a realidade observada. O ouvir, por sua vez, não pode ser considerado independentemente do olhar no exercício da investigação. Ambos se

complementam e servem para eliminar ruídos que não façam sentido ou não sejam relevantes para a pesquisa como um todo.

E, finalmente, se o olhar e o ouvir são considerados atos cognitivos mais preliminares do trabalho de campo, o ato de escrever é a configuração final do produto desse trabalho, onde a questão do conhecimento torna-se então, tanto ou mais crítica, uma vez que, nesse momento, o pesquisador não se encontra mais “lá”, junto de seu objeto de pesquisa, mas sim “aqui”, provavelmente dentro de seu gabinete, fora do contexto e fora da situação de campo, por isso seu alto padrão cognitivo.

Dessa forma, o método etnográfico de pesquisa tem como base a ideia de que os comportamentos humanos só podem ser entendidos e explicados adequadamente se o contexto social no qual atuam for levado em consideração. Deste modo, o ponto de vista do “nativo” é de fundamental importância, uma vez que é através deste viés que o pesquisador deve procurar o significado das práticas que deseja pesquisar.

Em função disso, um dos elementos fundamentais deste método é o trabalho de campo, ou seja, a imersão do pesquisador no universo ao qual deseja compreender. Somente essa imersão permite a construção de um conhecimento, baseado no confronto entre as hipóteses de pesquisa e as observações propriamente ditas.

Neste sentido, o trabalho de campo foi desenvolvido através da observação participante nos ensaios, apresentações, oficinas e viagens das Dandaras, mas também em momentos de lazer e descontração compartilhados com as bailarinas.

Por se tratar de uma pesquisa a respeito da realidade social dos indivíduos, implica em uma relação bastante estreita entre pesquisador e pesquisado, sendo que a qualidade dos dados obtidos depende fundamentalmente da maneira como esta relação se estabelece. Neste sentido, para desenvolver um trabalho etnográfico reflexivo, é necessário estabelecer relações de proximidade e confiança com os pesquisados.

De acordo com Malinowski *apud* VÍctora (2000), para compreender essa realidade é preciso dar conta de três áreas que constituem a totalidade da vida deste grupo: o “arcabouço da constituição” – a constituição social de um grupo, suas leis e tudo que constitui sua organização social; os “imponderáveis da vida real” – o que não se encontra registrado nem pode ser investigado a partir de perguntas diretas ou documentos, ou seja, são as práticas cotidianas, verificadas a partir da observação; e o

“espírito nativo” – pontos de vista e opiniões expressas, o que realmente impulsiona os indivíduos à ação, seus ideais, ou seja, tudo que é fornecido mediante depoimentos.

Contudo, é preciso analisar essas informações e depoimentos com extremo cuidado, uma vez que o pesquisador não pode acreditar e tomar como verdade, acriticamente, tudo que é dito pelo pesquisado. Sua função “é mais analisar tais formulações e menos adotá-las para si e para seu trabalho”. (VÍCTORA, 2000, p. 56)

Nesta perspectiva, a análise que Meinerz (2007) faz em seu artigo, resultado de sua dissertação de mestrado, é bastante válida. A autora, ao refletir sobre o seu trabalho de campo, diz que, quando os interlocutores possuírem um discurso bem elaborado, analítico e reflexivo sobre suas próprias trajetórias, o pesquisador precisa, em suas análises, saber como se defrontar com esses valores e discursos, uma vez que, em algumas situações (como no meu caso) também compartilha, por fazer parte do grupo. Entretanto, essas informações e estes pontos de vista devem ser colocados em questão, em função de seu caráter histórico e culturalmente delimitados.

Procurando dar conta da complexidade que se apresentava no recorte empírico, foram eleitas, num primeiro momento, como técnicas de coleta de dados, a observação participante e a entrevista, e posteriormente, após as primeiras investidas com as entrevistas, os grupos focais. Como frisado anteriormente, a ida à campo e a observação são questões fundamentais em uma pesquisa etnográfica. É a partir disso que os dados de pesquisa são descobertos. Ainda de acordo com Víctora (2000), observar, em uma pesquisa qualitativa, não é uma observação comum, mas sim uma observação voltada para a descrição de um problema previamente definido.

Essa técnica traz em si uma dualidade particular: a necessidade de o pesquisador estar perto e longe do objeto ao mesmo tempo, ou seja, dentro e fora do evento a ser observado. Conforme mencionado anteriormente, me inserir dentro do evento não foi um agente dificultador, já o contrário, em alguns momentos, foi.

Para Meinerz (2007), um pesquisador *outsider*, ou seja, que não pertence ao grupo estudado, pode ser considerado pouco autorizado a falar sobre o mesmo. Além disso, essa posição *outsider* implica um maior investimento na aproximação com o grupo, assim como nas negociações estabelecidas durante a coleta de dados, o que já não acontece, pelo menos não nas mesmas proporções, com os pesquisadores que fazem parte do grupo que estudam.

Nesse sentido, não tive dificuldades em campo. Tanto durante as observações quanto nas entrevistas e grupos focais, não foi preciso empreender grandes esforços nas negociações para abordar os assuntos de meu interesse. As maiores dificuldades ocorreram com relação a uma inibição inicial no momento de começar a falar, em função de estarem sendo gravados e de, em um primeiro momento, ficarem procurando fornecer as respostas que acreditavam que eu queria ouvir.

No entanto, essas tensões e incertezas enfrentadas no decorrer do aprendizado do ofício do etnógrafo não são limitadoras do trabalho, mas sim um instrumento imprescindível para o pensamento. “Avalio as dúvidas e incertezas como uma espécie de ‘gatilho para a investigação’, o qual é responsável pelo estímulo à busca continuada do conhecimento” (MEINERZ, 2007, p. 150).

A entrevista, por sua vez, foi utilizada para complementar a observação participante. Foi através dela que se obtiveram os dados subjetivos da pesquisa, ou seja, os dados referentes aos valores, às atitudes e às opiniões dos sujeitos entrevistados (BONI e QUARESMA, 2005).

Nesta técnica, deve-se ter muito cuidado na elaboração das perguntas, de forma a não torná-las tendenciosas, arbitrárias ou ambíguas e sempre levando em consideração a sequência do pensamento do pesquisado, dando continuidade à conversação. Para que se tenha uma narrativa natural, na maioria das vezes é mais indicado não se fazer uma pergunta direta, mas sim fazer com que o entrevistado relembra parte de sua vida.

Existem diversos tipos de entrevista, mas para a pesquisa em questão foi utilizada a semiestruturada, na qual o entrevistador segue um conjunto de questões predefinidas, mas em um contexto muito semelhante a uma conversa informal. Uma das maiores vantagens deste tipo de entrevista é a interação entre entrevistador/entrevistado, o que permite ao primeiro abordar assuntos mais delicados e complexos, assim, quanto menos estruturada for a entrevista, maior será a troca entre as duas partes.

Estes tipos de entrevista colaboram muito na investigação dos aspectos afetivos e valorativos dos informantes que determinam significados pessoais de suas atitudes e comportamentos. As respostas espontâneas dos entrevistados e a maior liberdade que estes têm podem fazer surgir questões inesperadas ao entrevistador que poderão ser de grande utilidade em sua pesquisa (BONI e QUARESMA, 2005, p. 75).

De acordo com Thompson (1992), para o pesquisador ser bem sucedido ao entrevistar é necessário ter muita habilidade e algumas qualidades essenciais, como interesse e respeito pelos outros como pessoas, flexibilidade nas reações em relação a eles, capacidade de demonstrar compreensão e simpatia pela opinião deles e, acima de tudo, disposição para ficar calado e escutar. Se o entrevistador não consegue se manter calado nem resistir ao impulso de discordar do entrevistado, lhe impondo suas próprias ideias, tudo que irá obter são informações inúteis ou, no mínimo, enganosas.

O autor cita ainda outros aspectos que são importantes para o decorrer de uma entrevista, como quais equipamentos usar, se o gravador, ou somente um bloco para anotações, ou ainda nenhum destes, uma vez que o entrevistado pode se sentir acanhado ou não permitir o uso de qualquer utensílio do tipo; o local da entrevista, que deve ser, de preferência, um local onde o interlocutor se sinta à vontade e seguro, bem como a intenção principal é que entrevistado e entrevistador estejam sozinhos, uma vez que a privacidade proporcionará um ambiente mais propício a confiança e a franqueza do entrevistado, entre outros. O fato é que o entrevistador, de acordo com sua experiência e a situação, desenvolverá uma variedade da técnica para que atinja os melhores resultados.

Como dito anteriormente, o gravador inicialmente inibiu minhas entrevistadas, mas depois de alguns minutos de conversa, acabou se tornando imperceptível. Quanto ao local da entrevista, sempre deixei claro que elas poderiam escolher onde se sentissem mais à vontade, mas que precisávamos estar a sós, para que não houvesse interferências exteriores. Na maioria das vezes as entrevistadas preferiam que fossem realizadas em suas casas, mas em algumas circunstâncias preferiam que fossem realizadas no Museu Treze de Maio, local bastante familiar a todas as bailarinas.

E, finalmente, o grupo focal, ou entrevistas em grupo, é uma técnica que exige um foco, um tópico a ser explorado, desta forma, pode-se ter um tema específico, a fim de captar diferentes visões sobre o mesmo tema, ou um grupo, para que se entenda sua visão de mundo sobre determinados assuntos, ou ainda, ambos, tema e grupo, quando o objetivo é entender em profundidade um comportamento dentro de um grupo determinado (VÍCTORA, 2000).

O trabalho de campo foi realizado de setembro de 2012 a setembro de 2013<sup>15</sup>. Depois deste período, me inscrevi e fui aceita como aluna especial no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na disciplina de Iconografia e Imagens da Diáspora Africana. No período de outubro de 2013 a fevereiro de 2014 cursei a disciplina e fiz aulas de dança afro na Escola de Dança da Funceb, com a professora Tatiana Campelo, forte referência para Marta Messias, coordenadora e coreógrafa das Dandaras – essa referência será explicada posteriormente, no quarto capítulo, que aborda a performance e tudo que a envolve.

Foram realizadas, ao todo, doze entrevistas, sendo que nove foram com bailarinas e três com agentes (a coordenadora e coreógrafa das Dandaras, a antiga diretora técnica do Museu Treze de Maio, que participou do projeto de retomada e tombamento do prédio do Museu e Tatiana Campelo) e dois grupos focais, cada um com quatro participantes.

Cabe aqui um pequeno esclarecimento, que será mais bem explicado no terceiro capítulo, que diz respeito à classificação aqui empregada. O grupo foi dividido em três gerações: que denominei de Geração 1, Geração 2 e Geração 3, em ordem decrescente, ou seja, dos mais velhos para os mais novos. Deste modo, a Geração 1 é composta basicamente pelos coordenadores, com idades entre quarenta e um e sessenta anos, a Geração 2 pelos bailarinos mais antigos e, coincidentemente, mais velhos, com idades entre vinte e dois e trinta e dois anos, e a Geração 3, composta pelos bailarinos mais novos no grupo e mais jovens, com idades entre treze e dezenove anos. Deste modo, os grupos focais foram divididos por gerações, com o intuito de deixar as entrevistadas mais a vontade e desinibidas.

As primeiras entrevistas realizadas foram bastante complicadas, uma vez que eu não dominava a técnica de entrevistar, por isso acredito que as conversas iniciais ficaram muito formais e duras, ou seja, eu perguntava, a entrevistada respondia e pronto, passava-se para a próxima pergunta. Eu ainda não tinha a prática de explorar as

---

<sup>15</sup> Como citado anteriormente, sou bailarina da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras há mais de dez anos, então a convivência com os bailarinos sempre ocorreu, mas o trabalho de campo propriamente dito, com um olhar mais atento às questões da pesquisa só teve início após uma familiarização com o método e com as técnicas de pesquisa, bem como depois do aprendizado do que é um olhar antropológico a respeito dos fatos vivenciados na convivência com o grupo.

questões e também ficava muito presa as questões pré-definidas, não deixando espaço para novas questões que surgiam. Depois de algum tempo e de rever alguns pontos, houve um aprendizado bastante significativo, fazendo com que as entrevistas transcorressem mais tranquilamente.

A primeira entrevista com as bailarinas – as anteriores haviam sido feitas com agentes, ou seja, pessoas com um discurso mais sistematizado, mais preparado, mais dirigido, então, não tinham dificuldades para falar – foi bastante problemática. Minha primeira entrevistada ficou bastante inibida, seja por saber que se tratava de uma entrevista, seja por estar sendo gravada, ou seja, pelo constante desejo de me responder de acordo com algo que ela julgava que era a resposta que eu queria ouvir.

Por um longo período esse fato dificultou meu trabalho de campo, uma vez que me frustrei com essa primeira experiência. Depois de muito pensar em possibilidades de enfrentar esse desafio, tanto para mim, que teria que aprender como conduzir uma entrevista, quanto para as entrevistadas, que precisavam ser deixadas/se sentirem mais a vontade, surgiu a ideia de realizar grupos focais, ou seja, entrevistas em grupos.

Optei por dividir as bailarinas em duas partes, ou seja, tendo como base as gerações, já explicadas anteriormente. Essa divisão, além de favorecer a interação entre as meninas com uma faixa etária semelhante, pressupõe formas distintas de vivenciar a negritude, já que os estímulos aos quais as mais velhas foram expostas anteriormente e que as mais novas são expostas agora são completamente diferentes. As primeiras participaram de um momento mais ativamente militante das Dandaras, além de terem vivenciado todo o início da mudança de perspectiva em relação ao negro (Políticas de Ações Afirmativas, aumento da visibilidade, maior inserção na mídia, entre outros), enquanto as mais novas já cresceram em um cenário diferente, com as condições que vivenciamos atualmente.

O primeiro grupo focal foi realizado com a Geração 2, em um sábado à tarde, no Museu Treze de Maio. Foi preciso algumas tentativas frustradas, até eu conseguir finalmente executá-lo, uma vez que foi bastante complicado dispor do tempo das bailarinas, já que todas tinham compromissos e afazeres diários, como aula, trabalho, família, entre outros. Precisei utilizar argumentos convincentes e, por vezes, até apelar para os laços de amizade e solidariedade existente com algumas, até que finalmente

consegui marcar com cinco bailarinos, dentre eles um menino, porque até este momento eu ainda não havia definido o recorte de gênero.

Na data marcada e com certo atraso, compareceram todos. A conversa fluiu mais naturalmente, já que eu, na tentativa de deixar a conversa mais dinâmica ou espontânea, fui sem um roteiro fixo estabelecido. Eu tinha um esquema pré-estabelecido, ou seja, sabia os pontos que queria abordar, mas optei por formular as perguntas no momento, de acordo com o andamento das discussões. E a decisão foi acertada. Os bailarinos por sua vez, se mostraram mais a vontade, inclusive a minha primeira entrevistada, que se mostrou bastante desconfortável na entrevista individual, se mostrou mais confortável no grupo focal.

Acredito que isso tenha acontecido em função de ela não estar sozinha, o que fez com que se sentisse mais confiante e, conseqüentemente, mais a vontade. Isso ocorre porque em grupo, os entrevistados ficam mais descontraídos ao ouvir os demais. O mesmo aconteceu com os outros três bailarinos, que falaram e expuseram suas opiniões e pontos de vista sem maiores problemas. A conversa se estendeu por cerca de uma hora e trinta minutos, e depois disso foi se tornando cansativa, então optei por encerrar neste momento e colher maiores informações nas entrevistas individuais, que foram mantidas.

O segundo grupo focal foi realizado com a Geração 3, depois de muita insistência e muitas remarcações. Este foi bem mais complicado e problemático que o primeiro. Quando eu explicava o que precisa fazer e que precisava da compreensão e colaboração das meninas, todas se mostravam muito abertas e receptivas, mas, conforme a data marcada para o grupo focal se aproximava, muitas acabavam desmarcando, alegando terem outros compromissos “inadiáveis”.

Esse processo se estendeu por cerca de um mês, até que resolvi marcar uma data, em que a maioria estivesse “disponível” e realizar o grupo com quem aparecesse. Na data marcada, também com atraso, compareceram quatro meninas, sendo que eu havia marcado com seis. As duas que faltaram justificaram suas ausências alegando seus compromissos “inadiáveis”. A conversa começou um pouco retraída, uma vez que as meninas estavam visivelmente envergonhadas, mas com o passar do tempo, elas foram ficando mais à vontade.

Se comparado ao primeiro grupo focal, a interação neste foi um pouco menor. Acredito que isso aconteceu pelo fato de que as meninas não ficaram completamente

desinibidas com a situação, uma vez que a diferença de geração é sempre uma diferença bastante significativa em todas as atividades do grupo (seja nos ensaios, seja nas viagens ou até mesmo em momentos de lazer compartilhados pelas bailarinas), o que faz com que as meninas da Geração 2 interajam mais entre si, ocorrendo o mesmo na Geração 3<sup>16</sup>.

Outro contratempo enfrentado, e já citado superficialmente, diz respeito à dificuldade de me inserir nos momentos mais rotineiros das bailarinas, o que me daria mais dados para o trabalho de campo. E isso se deve basicamente a dois fatores: primeiro, perdemos um tempo de convivência que sempre tivemos nos anos anteriores, que é o período de ensaios e preparativos para o carnaval de rua da cidade. Excepcionalmente neste ano, em função da tragédia ocorrida na Boate Kiss<sup>17</sup>, o carnaval da cidade e região foi cancelado poucos dias após terem iniciado as atividades na Escola de Samba Barão de Itararé<sup>18</sup>, a qual se tornou a escola de todos os bailarinos das Dandaras.

Esse trágico acontecimento acabou prejudicando consideravelmente o trabalho de campo, já que, além de não termos mais esse convívio praticamente diário e intenso nos dois meses que antecedem o desfile de rua, algumas bailarinas perderam amigos e conhecidos no incêndio, o que as deixou bastante abaladas, assim como toda a cidade. Então, não havia clima e nem ânimo para que eu pudesse dar sequência ao trabalho.

---

<sup>16</sup> Esse fato será explicado no Capítulo 3.

<sup>17</sup> Considerada a segunda maior tragédia do Brasil em número de mortos, o incêndio na Boate Kiss, na madrugada do dia vinte e sete de janeiro de 2013, causou a morte de duzentas e quarenta e duas pessoas, em sua maioria jovens. Segundo testemunhas, o fogo foi causado pelo uso inadequado de um sinalizador por um integrante da banda que se apresentava no local. A imprudência e as más condições de segurança ocasionaram a morte dessas mais de duas centenas de pessoas e muitos feridos.

<sup>18</sup> A Sociedade Recreativa Beneficente Barão de Itararé foi fundada em quinze de fevereiro de 1985, e tem este nome para homenagear Aparício Fernando de Brinkerhoff Torelly, nascido na cidade de Rio Grande em vinte e nove de janeiro de 1895 e falecido no Rio de Janeiro em vinte e sete de novembro de 1971. Conhecido por Apporelly e pelo falso título de nobreza que se autoconcedeu - Barão de Itararé - em uma referência a Itararé, a batalha que não houve. O Barão de Itararé foi um jornalista, escritor e pioneiro no humor político brasileiro. A escola, localizada no Bairro do Itararé, escolheu este personagem como símbolo da entidade em referência a comunidade em que se insere. A escola vive uma trajetória ascendente no carnaval de rua da cidade de Santa Maria, sendo campeã do carnaval de 2008 e bicampeã no ano de 2012. Presidida por Mestre Zinho, responsável pela percussão das Dandaras, tem como casal de mestre-sala e porta-bandeira Adriano e Marta Messias, respectivamente percussionista e coordenadora e coreógrafa do grupo, além da Comissão de Frente, composta pelos bailarinos da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras. (Fonte: redes Sociais e material de divulgação do I Festival Municipal de Artes Negras – FESMAN, disponível em: <https://www.facebook.com/museutrece.demaio?fref=ts>. Consultado em dezembro de 2013.

Já o segundo fator, depois de superado esse trauma inicial, diz respeito à retomada da rotina e atividades diárias das bailarinas, como aulas, trabalho, família e até mesmo o próprio lazer. Sendo assim, foi bastante difícil fazer com que me disponibilizem tempo, seja para as entrevistas, seja para simplesmente estar com elas.

Na tentativa de fazer com que entendessem a importância e a necessidade de eu estar convivendo com elas, na introdução ao grupo focal, quando explicava do que se tratava o trabalho, explicava também a importância de me inserir em suas atividades, em suas vidas, em suas rotinas. No momento que explicava isso elas pareciam entender e todas se mostravam e se diziam dispostas a me ajudar, mas na prática a teoria não foi bem esta, e em muitas situações as portas se fecharam. Em função disso, foi preciso muito esforço na busca por estratégias para conseguir dar seguimento ao trabalho de campo.

## 2 A CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS

Neste capítulo apresento a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, sua história pregressa, a partir do momento de criação do Grupo de Dança Afro Euwá-Dandaras, passando pelas mudanças que fizeram com que este grupo se tornasse uma Companhia de Dança, estabelecendo sua ligação com o Museu Comunitário Treze de Maio, uma vez que é impossível falar no Museu Treze de Maio sem falar nas Dandaras, e vice-versa. Trago também a discussão a respeito da dança afro enquanto instrumento para trabalhar aspectos referentes a corporeidade e a identidade negra, e o quanto o corpo negro e o cabelo afro são elementos representativos dessa identidade.

### 2.1 O QUE É A CIA DE DANÇA AFRO EUWÁ-DANDARAS?

Este grupo, que em iorubá<sup>19</sup>, uma das várias línguas faladas na África, significa “Mulheres Guerreiras”, tem uma trajetória de mais de dezesseis anos na cidade de Santa Maria/RS. Foi fundado em 1997 por Ivonete Carvalho<sup>20</sup> e, a partir de 1999, assume como coordenadora e coreógrafa a professora Marta Messias da Silveira<sup>21</sup>. Trabalha em prol do desenvolvimento e valorização da cultura afro-brasileira, através de atividades

---

<sup>19</sup> No release de apresentação do grupo, que consta em materiais de divulgação e que também é enviado quando uma apresentação é contratada, o iorubá é citado como um dialeto africano, porém, isto é um equívoco, uma vez que o iorubá é uma língua viva, falada por milhões de pessoas, principalmente na Nigéria, Benin, Togo e Serra Leoa. Além disso, o significado do nome em português também é um ponto duvidoso. Não se pode afirmar com certeza que “Euwá-Dandaras” signifique “Mulheres Guerreiras”. Essa “tradução” faz parte de um discurso da fundadora do grupo, Ivonete Carvalho, para legitimar o fato de que este foi criado com o intuito de trabalhar com a questão da autoestima e da valorização da mulher negra, então, nada mais adequado do que escolher um nome impactante e representativo disso tudo. Além disso, a escolha pelo iorubá vai ao encontro com uma visão de que tudo que possui uma origem iorubana é mais autêntico, mais legítimo, mais africano.

<sup>20</sup> Atualmente, Ivonete Carvalho é escritora da Polícia Civil do Estado do Rio Grande do Sul, já foi militante do Movimento Negro de Santa Maria e filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT), o que fez com que trabalhasse na Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), como titular da Secretaria de Políticas para as Comunidades Tradicionais, durante o Governo Lula (2003-2010).

<sup>21</sup> Graduada em Educação Física (UFSM), Mestre em Educação (UFSM), Doutora em Educação (UFBA), professora do Curso de Educação Física na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Uruguaiana, Coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB) UNIPAMPA, coordenadora geral e coreógrafa da Cia de Dança-Afro Euwá-Dandaras, porta bandeira da Escola de Samba Barão de Itararé.

artístico-culturais, fazendo parte das oficinas da Associação dos Amigos do Museu Treze de Maio – AAMTM. Quando questionada sobre seu envolvimento com o grupo, a entrevistada Marta afirma:

Tive os primeiros contatos com o grupo em 1999, quando estava iniciando minha graduação e fui convidada pela Ivonete para ser a coreógrafa. Com o tempo as responsabilidades foram aumentando e a coordenação do grupo parecia ser o caminho óbvio, já que já havia construído uma relação com as meninas e com as famílias, e a Ivonete já não tava conseguindo dar a atenção adequada ao grupo. (Marta Messias, coordenadora e coreógrafa, Geração 1, 41 anos)

O Museu Comunitário Treze de Maio, localizado na Rua Silva Jardim, número 1407, bairro Nossa Senhora do Rosário, Santa Maria/RS, origina-se do tombamento como patrimônio histórico e cultural em nível municipal (2003) e estadual (2004) do prédio da antiga Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio<sup>22</sup>, construído em 1903. No antigo clube, construído pelos próprios ferroviários negros da cidade, eram realizados bailes, festas de debutantes, reuniões dos ferroviários negros, juntamente com aulas de etiquetas para as jovens e concursos de beleza.

Segundo Escobar (2012), a trajetória da Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio pode ser dividida em cinco períodos: a fase de criação, de 1903 a 1914, onde as famílias de ferroviários negros se reuniam para comemorações e em apologia ao dia 13 de Maio e à Princesa Isabel; o período de transição, de 1920 a 1940, onde houve o intercâmbio com outras sociedades congêneres e a estruturação e afirmação como clube essencialmente negro; a fase de legitimação, de 1950 a 1980, fase do auge, dos grandes bailes, de intensa visibilidade e afirmação de uma elite negra; a decadência, de 1990 a 2000, através de uma desestruturação, perda de parte da identidade original e quase desaparecimento desta; e a fase de revitalização, a partir de 2001, através de uma reinvenção do patrimônio, passando por uma ressignificação como Museu Comunitário, fortalecimento e valorização das origens, comemorações do vinte de novembro e apologia a Zumbi dos Palmares.

A fase do apogeu do antigo clube é, certamente, a mais lembrada por todos que falam ou lembram do Treze, como é popularmente conhecido. Lá, eles próprios ou seus

---

<sup>22</sup> Clube da elite negra de Santa Maria.

pais foram a bailes, pularam carnaval, conheceram seus maridos ou esposas e construíram uma rede de relações que permanece até os dias atuais e se reforça também através de seus filhos, netos, sobrinhos, enfim, pelas novas gerações que, em grande parte tem uma ligação também com a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras.

O Treze (ilustrado na figura 1) era “um símbolo de resistência e poder da comunidade negra, materializado em um espaço privilegiado que demarca, na cidade, um espaço político, uma vontade, um lugar de memória e identidade negra” (ESCOBAR, 2012, p. 287-288).



Figura 1: fachada do Museu Comunitário Treze de Maio antes do processo de tombamento e, respectivamente, sua aparência atual, após a reforma.

Fonte: Blog do Museu. Site: <http://museutrezedemaio.com.br/>. Consultado em maio de 2013.

Segundo relatos de Paulo Silveira, produtor cultural das Dandaras, a partir de 1980, o clube entra em declínio, permanecendo abandonado e nas mãos de outros grupos, não mais os negros que o fundaram, sendo que, neste período, o espaço chega a caracterizar-se até como casa noturna, com uma rotina não condizente com a proposta do espaço. Em 2001, alunos da Especialização em Museologia do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) articulados por Giane Escobar, juntamente com o Movimento Social Negro, representado principalmente por Marta Messias, coordenadora e

coreógrafa das Dandaras, Ronaldo Félix, Jorge Marinho, Sirlei Barbosa, Vilmês Gonçalves Junior, e antigos sócios resolvem adotar o espaço, com a proposta de recuperá-lo, revitalizá-lo e transformá-lo em Museu Comunitário<sup>23</sup>.

Segundo os relatos de Paulo Silveira, para que essa revitalização fosse possível, foi convencionado, por todos os participantes deste processo, que seria fundada uma associação, a Associação dos Amigos do Museu Treze de Maio (AAMTM). De acordo com ele, a fundação desta Associação foi a forma legal e legítima pela qual se perspectivava a criação de um Museu, e esta passou ter um estatuto e CNPJ próprios, para que pudesse, legalmente, encaminhar todo processo de construção e efetivação do Museu Treze de Maio.

Além disso, era preciso recuperar o prédio, que se encontrava completamente destruído e abandonado, e ocupá-lo. Foi neste momento que a AAMTM levou as oficinas de dança-afro (então Grupo de Dança Afro Euwá-Dandaras) e de capoeira (no início grupo Berimbau, coordenado por Mestre Militar e, posteriormente, em 2005, o grupo Barra-Vento, coordenado pelo Mestre Sandro Militão) para ocupar o espaço e desempenhar suas atividades em parceria com o Museu.

Atualmente, o prédio abriga em seu interior “oficinas de dança afro, capoeira, percussão, grupo vocal de mulheres negras, atividades técnicas e de pesquisa e reuniões do Movimento Negro, debates e encontros do AFRONTA (Coletivo de Estudantes Afro da UFSM), bem como do Movimento Clubista Negro” (ESCOBAR, 2012, p. 292) e mais recentemente, aulas de samba.

Ainda segundo o release de apresentação das Dandaras, até o ano de 2003, o grupo desenvolve um trabalho de militância, apresentando-se como exemplo de uma manifestação artística “verdadeiramente negra”, ressaltada pelo fato de ser composto unicamente por meninas negras. Este “verdadeiramente negra” ia ao encontro ao discurso apresentado por alguns indivíduos, principalmente os militantes mais radicais do movimento negro, que acreditavam que, pelo simples fato de ser composto única e exclusivamente por jovens negras, o trabalho desenvolvido pelo grupo era legítimo, verdadeiro, autêntico.

---

<sup>23</sup> Para Escobar (2012), os Museus Comunitários são processos diários de construção, desconstrução e reconstrução da história e, por isso, espaços para o diálogo, lazer, novas descobertas, investigações, transformação e educação, podendo assim contribuir para o desenvolvimento local e sustentável de uma comunidade.

No ano de 2009, o grupo passa por reestruturações e torna-se então uma Companhia de Dança, a Cia de Dança-Afro Euwá-Dandaras. Segundo a coreógrafa do grupo, Marta Messias,

“esse período de transição foi uma conquista dos bailarinos e bailarinas, e foi um amadurecimento coletivo. Uma boa parte desse grupo já acompanha a Companhia há no mínimo dez anos, e esse é um facilitador, porque uma companhia torna-se uma companhia, ela não nasce uma companhia de dança, uma companhia de teatro não nasce uma companhia de teatro, ela torna-se uma companhia de teatro. Esse é o processo artístico, legítimo e legal. As Dandaras não construíram uma Companhia de Dança Afro, elas se tornaram uma Companhia de dança.”

A partir disso, juntamente com o trabalho de militância, sempre presente nas Dandaras<sup>24</sup>, inicia-se uma fase mais profissional do grupo, ressaltando o amadurecimento de seus bailarinos, com apresentações contratadas para os mais variados tipos de evento. A coreógrafa conta que, no início, ficou um pouco receosa em aceitar o pedido das bailarinas para participarem, principalmente, de concursos de dança. Seu medo era que o grupo se tornasse “elitizado”, perdendo então sua essência, que até então era a militância. Acabou por se convencer que podia fazer as duas coisas, continuar com seu trabalho de militância e de exaltação da cultura afro-brasileira, mas também se profissionalizar e competir nos festivais, dando assim mais legitimidade aos bailarinos, bem como aumentar a autoestima dos mesmos, uma vez que teriam mais visibilidade no cenário da dança e até mesmo profissionalmente, mesmo que nenhum seja bailarino profissional.

Outra mudança significativa foi o fato de que as Dandaras deixaram de ser um grupo formado unicamente por meninas negras, passando a ter um corpo de bailarinos composto também por meninas brancas e por meninos, de origem afrodescendente ou não, como apresenta a figura 2. Seu nome ainda permanece como “Mulheres Guerreiras”, mas hoje, não mais é composto somente de mulheres. Para a coreógrafa,

---

<sup>24</sup> No início, de uma forma mais significativa e representativa, participando mais ativamente das atividades do Movimento Negro, atualmente nem tão significativa assim, já que a principal agente, Marta Messias, a coreógrafa, passou a residir na cidade de Uruguaiana/RS, o que acabou interferindo significativamente na militância, na organização e na mobilização das Dandaras, por não poder se fazer mais tão presente, em função da distância e de suas atividades profissionais.

Marta Messias, o nome permanece o mesmo em respeito ao que foi construído em sua origem, uma vez que o processo histórico deve ser respeitado.

Essa “abertura” do grupo, tanto para meninos, quanto para não negros, mostra um processo de amadurecimento e reflexão também dos agentes e militantes ligados ao grupo. Percebeu-se que para trabalhar em prol da questão negra não necessariamente o indivíduo ou os indivíduos envolvidos precisam ser negros, e isso não deslegitima ou enfraquece o trabalho apresentado. Muito pelo contrário, o fortalece, já que a questão da negritude não é somente uma questão de fenótipo, de características visíveis, como a cor da pele ou o tipo de cabelo. Antes disso, é uma questão de aceitação e de pertencimento.



Figura 2: Da esquerda para a direita, uma das primeiras formações das Dandaras, composta exclusivamente por jovens negras, e a formação atual, contemplando jovens de ambos os sexos, negros ou não.

Fonte: *facebook* do Museu Treze de Maio (site: <https://www.facebook.com/museutrece.demaio?fref=ts>; Consultado em maio de 2013) e arquivo pessoal, respectivamente.

“Essa mudança faz parte de uma nova visão das Dandaras que, a partir de então, passa a ter o entendimento de que, para exaltar a memória e a tradição afrodescendente não é preciso ser negro, mas sim ter uma consciência e um engajamento com a causa, ou seja, partilhar o sentimento de negritude. Os objetivos do grupo continuaram sendo os mesmos, o que mudou foi o entendimento a respeito da interação e sociabilidade, uma vez que um grupo que atua na luta contra o preconceito e a discriminação não pode se fechar e discriminar, não acolher, um integrante devido somente à cor de sua pele.”  
(Marta Messias, coordenadora e coreógrafa, Geração 1, 41 anos)

Nesses quase dezessete anos de existência, as Dandaras, vêm acumulando títulos expressivos no cenário da dança local e regional, entre eles o tricampeonato de dança-

afro do estado do Rio Grande do Sul<sup>25</sup>, campeã do 13º Santa Maria em Dança<sup>26</sup>, edição 2007, nas categorias étnica e folclórica, bicampeã na categoria étnica do mesmo festival, em sua 14ª edição, no ano de 2008 e campeã geral desta mesma edição, consagrando-se então o primeiro grupo santa-mariense a ganhar o festival em catorze anos de realização deste, sendo também a primeira companhia de dança afro a conquistar esse título.

Essa conquista gerou muita visibilidade para as Dandaras e tornou o grupo muito conhecido também no cenário da dança profissional, não mais somente nos espaços voltados a exaltação da cultura afro-brasileira. Uma reportagem em especial, divulgada no segundo caderno do jornal Diário de Santa Maria do dia dezesseis de setembro de 2008, logo após o festival, diz que a vitória foi das “guerreiras de Santa Maria”, intitulado o grupo de “Senhores do Movimento”, como pode ser verificado na figura 3.

Como consequência dessa conquista, o festival criou, no ano de 2009, uma categoria específica para a dança afro. Esse fato pode ser visto e analisado por diversos pontos de vista. Primeiramente, foi uma estratégia da organização para atrair um público que até então não era contemplado no festival, uma vez que, caso algum grupo tivesse o interesse de participar do festival, tinha que tentar se enquadrar em alguma das categorias existentes que mais se aproximavam do estilo a ser apresentado, no caso o estilo étnico e folclórico. Contudo, os quesitos de julgamento dessas categorias não eram os mais apropriados para o estilo da dança afro, o que por vezes prejudicava os competidores. Evidentemente, por trás disso, havia também o interesse financeiro, uma vez que, se mais grupos se motivassem a participar do evento, por competirem com seus semelhantes e não mais com diversas categorias, mais recursos seriam arrecadados.

---

<sup>25</sup> Evento mais importante no cenário de dança afro no estado do Rio Grande do Sul, organizado por entidades do Movimento Social Negro, realizado anualmente em Santa Cruz do Sul, juntamente com a escolha da Mais Bela e do Mais Belo Negro do estado.

<sup>26</sup> O Santa Maria em Dança é, segundo sua organização, o maior festival de dança do Rio Grande do Sul. Segundo dados divulgados por esta, no último festival, em 2011, foram mais de 2.400 participantes, com o total de premiações ultrapassando quinze mil reais.



Figura 3: Capa do Diário 2 e contracapa do Diário de Santa Maria.

Fonte: edição de dezesseis de setembro de 2008 do Jornal Diário de Santa Maria.

Além disso, essa atitude da organização do evento pode ser analisada também politicamente, uma vez que, em um momento que se discutia tanto a respeito de Políticas de Ações Afirmativas, Estatuto da Igualdade Racial, Políticas de Cotas nas universidades e tantas outras demandas dos movimentos sociais na luta por uma maior visibilidade e inserção dos afrodescendentes nos mais variados setores e ambientes, foi uma atitude bastante inteligente no sentido de mostrar que o festival também estava dando a sua contribuição neste sentido.

As Dandaras foram convidadas a fazer a abertura da noite destinada a esta categoria, além de convidar a coreógrafa, Marta Messias, para ministrar um curso, de dança afro, durante todo o 15º Santa Maria em Dança, fato também inédito. Outro reflexo dessa profissionalização e dessa visibilidade e reconhecimento do grupo foi a participação, em março de 2010, da II Mostra Nacional de Desenvolvimento Regional<sup>27</sup>,

<sup>27</sup> A Mostra foi um evento de caráter nacional e teve como objetivo reunir e mobilizar diversos segmentos da sociedade na construção de um espaço de debate e aprimoramento das Políticas Públicas para o desenvolvimento regional. Realizada pelo Ministério da Integração Nacional, aconteceu entre os dias 10 e

na cidade de Florianópolis/SC, oportunidade essa surgida através da indicação de Ivonete Carvalho, fundadora do grupo, que, na ocasião, trabalhava na Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Social – SEPPIR. Essa apresentação proporcionou ao grupo se tornar conhecido também fora do estado e estabelecer contato com grupos dos mais variados locais e estados.

Para Marta Messias, o resgate da cultura afro-brasileira, através das coreografias e dos figurinos baseados em temas da cultura afro, é produto de pesquisas sobre o tema em bibliografia pertinente e também na cidade de Salvador/BA. Estes figurinos, inspirados no vestuário africano e afro-brasileiro, enaltecem a beleza negra, valorizam sua história e cultura, negando a discriminação como algo dado. Esta negação ocorre pela percepção das diferenças étnico-culturais e a exigência de que estas sejam respeitadas.

E é esta visão e esta concepção que são passadas através dos releases das coreografias, enviados sempre que uma apresentação é contratada, para explicar e contextualizar o espetáculo. Em função disso, talvez a manifestação mais clara de como o discurso étnico é acionado pelo grupo seja a apresentação destes releases, que deixam clara sua concepção do que é ser negro e de seu papel político, social e ideológico. Esse é um fato interessante e até mesmo contraditório, uma vez que esses releases, que acionam fortemente o discurso étnico do grupo, não são de conhecimento de todos, nem mesmo de todos os bailarinos. Eles são elaborados por Marta Messias, coordenadora e coreógrafa, mas os bailarinos que têm contato com eles são os que atuam mais próximos a ela, em atividades mais “burocráticas”, como o estabelecimento de contato com quem contrata uma apresentação, a organização das viagens, das apresentações, entre outros<sup>28</sup>.

Os demais bailarinos acabam não tendo contato com esse material, o que faz com que surja um questionamento: estes bailarinos têm um entendimento do que representa a performance em que estão envolvidos? Evidentemente, por trás desse discurso há uma agenda, uma demanda social, um posicionamento fortemente influenciado por alguns agentes, principalmente pela coordenadora e coreógrafa, Marta

---

14 de março de 2010, em Florianópolis/SC, tendo sido um dos maiores eventos sobre o desenvolvimento regional do país, atingindo um público de cerca de trinta mil pessoas.

<sup>28</sup> A questão dos releases será melhor trabalhada no Capítulo 4, já a dos bailarinos que desempenham as funções “burocráticas” será contemplada no Capítulo 3.

Messias, mas não necessariamente todos os envolvidos têm a mesma percepção e o mesmo entendimento que ela a respeito do que o grupo apresenta e representa.

## 2.2 A DANÇA AFRO TRABALHANDO A CORPOREIDADE E A IDENTIDADE DE JOVENS NEGRAS

Desde a colonização no Novo Mundo e a dispersão de africanos escravizados, a África tem sido a principal fonte de inspiração para as chamadas culturas negras que se criam e se recriam por toda a diáspora<sup>29</sup>, passando então a ser vista como um mito, visão na qual a África, além de tribal e mantenedora das “tradições” dos antepassados, era também percebida como um todo homogêneo, como se lá não houvesse centenas de diferentes povos e culturas (PINHO, 2004).

O intelectual africano Kwame Appiah (1997) faz duras críticas à mitificação criada em torno da África, a começar pelo fato de que o próprio termo “África” é uma construção ocidental, já que os diferentes povos que habitavam o continente antes da colonização europeia não se pensavam como uma unidade, nem geográfica nem racialmente, uma vez que eram povos independentes e que, na maioria das vezes, nem mesmo tinham conhecimento da existência um do outro. Deste modo, denominações como “africano” e até mesmo “negro” são construções do pensamento ocidental e não um pensamento nativo.

Para Appiah, não seria possível pensar em uma cultura africana, pela razão de que “não existe tal coisa: existe apenas um sem-número de tradições, com suas relações complexas – e, com igual frequência, sua falta de qualquer relação – umas com as outras” (APPIAH, 1997, p. 120).

---

<sup>29</sup> Diáspora é uma palavra grega que significa dispersão. Inicialmente e durante muito tempo, o termo foi usado para designar o processo de dispersão dos judeus e, a partir de 1880, houve a primeira menção a uma diáspora africana. Foi Edward Blyden quem primeiro afirmou que haveria muitas semelhanças entre a dispersão dos judeus e a dos africanos, com a diferença de que os judeus circularam pelo mundo como pessoas livres e economicamente independentes, enquanto os africanos foram levados como coisas, representando o maior exemplo existente de diáspora forçada. A expressão diáspora africana, ou negra, só se popularizou, contudo, em meados da década de 60, inicialmente nos Estados Unidos e no Caribe e, em seguida, em toda a “diáspora”, tendo sido amplamente divulgada por intelectuais e movimentos políticos negros.

No Brasil, a idealização de uma África mítica está muito presente nas manifestações e movimentos negros, mas a África da qual se fala aqui não é o imenso continente africano, que abriga dezenas de diferentes países e centenas de diferentes povos. É uma África que pode até conter muitas Áfricas, mas que permanece uma única no imaginário desses indivíduos.

A busca da África para recriar tradições negras brasileiras pode ser percebida em várias esferas da nossa vida cultural, como na música, principalmente nas composições do samba, da Música Popular Brasileira (MPB), e também dos blocos afro e afoxés; na estética afro-brasileira, que tem ganhado cada vez mais novos elementos, através de roupas, adereços, penteados, estampas; no mercado, onde recentemente têm aparecido os “brinquedos étnicos”, com bonecas negras vestidas como “africanas”; na religião, onde também ocorre um movimento de reafricanização, que recria as relações simbólicas entre o Brasil e a África; e também na dança.

A dança é e sempre foi uma das maiores manifestações de uma cultura popular (SILVEIRA *et al.*, 2011) e um sinal diacrítico (CARNEIRO DA CUNHA, 1987) presente em diversos grupos étnicos (BARTH, 2000), sendo, nesses casos, muito mais que a simples reunião de técnicas, quando se propõe a ser um instrumento de transformação social e difusão histórico-cultural.

A dança afro, especificamente, com seu ritmo e musicalidade próprios, não é pautada por técnicas metódicas de movimento, uma vez que respeita as vivências corporais de seus praticantes, tendo como característica fundamental a energia empregada em cada movimento, que só é alcançada quando há uma inteira entrega corporal, despida de qualquer preconceito, a ponto de que, quem observa de fora, consegue perceber a perfeita sincronia entre os movimentos e o ritmo empregado em sua execução.

A percepção corporal necessária para o bailarino de dança afro não deve estar descolada da razão histórica pelas quais se justificam tanto o ritmo quanto a musicalidade utilizados pela cultura afro-brasileira em suas manifestações. Esta corporeidade exige dos bailarinos uma aceitação do seu corpo, do corpo do outro e de suas raízes africanas para ser fiel ao que a dança afro se propõe, ou seja, provocar emoção e reconhecimento histórico.

Normalmente se questiona muito, principalmente no meio acadêmico, que dança afro é essa apresentada pelas Dandaras. Afro de onde? De que região da África? É sabido, conforme já apresentado acima, que a África não é única, e que essa unidade é uma construção. O que deve ser levado em consideração, no entanto, é se esse fato faz diferença no contexto e na atuação do grupo para as jovens envolvidas e para a sociedade como um todo ou se seu trabalho social/cultural/identitário é maior que essas divergências.

### 2.2.1 O corpo e o cabelo como símbolos identitários

Existe uma crença amplamente difundida no imaginário brasileiro e fortemente legitimada por discursos étnicos negros dos mais variados lugares, de que existiria uma “essência africana” presente em cada negro do mundo. Essa ideia atribui aos negros, de maneira automática, características que lhes seriam intrínsecas, como a força física, a virilidade e a aptidão para a música e a dança (PINHO, 2004). No entanto, ao tomar a natureza, ou seja, a combinação da aparência com a essência, como principal forma de identificação do negro, e ao se divulgar a noção de que as tendências negras seriam transmitidas pelo sangue, coloca-se em dúvida a importância da própria cultura para o entendimento da construção da identidade. Além disso, representações como essa a respeito do corpo negro acabam por reforçar estereótipos que em nada transformam as velhas, racistas e preconceituosas imagens construídas a respeito dos negros.

Como já dito anteriormente, o processo de (re)construção identitária é um processo relacional e contrastivo. Sendo assim, a construção da identidade negra se dá no espaço da casa, da rua, do trabalho, da escola, do lazer, da intimidade, ou seja, na relação estabelecida entre o público e o privado.

Para Gomes (2008), o cabelo é, de fato, um dos principais ícones identitários para os negros. Porém, o cabelo sozinho não diz tudo. Sua representação se constrói no interior das relações sociais e raciais. Pegar no cabelo é, então, tocar no corpo. Cabelo crespo e corpo negro são expressões de negritude e, por isso, não podem ser pensados separadamente.

O corpo e seus usos têm ocupado um lugar de destaque nas culturas negras da diáspora, tendo funcionado como um dos elementos principais do capital cultural dos escravos e, conseqüentemente, de seus descendentes. A antropologia, por sua vez, ajuda a pensar como o corpo é visto em cada cultura e a entender esse corpo para além da sua fisicalidade orgânica e plástica, mas, sobretudo, como uma construção cultural, sempre ligado a visões de mundo específicas. O corpo é passível de codificações particulares dentro de um grupo social, por isso, ao estudá-lo não se pode fazer generalizações, colocando num mesmo patamar as diferentes formas de expressão corporal para todas as culturas e grupos.

O Brasil, quando observado de fora, através das imagens do carnaval, do samba e do futebol, é geralmente visto como um país negro. Além de possuir a maior população negra fora da África, a cultura negra se mistura e se confunde com a experiência diária de vida dos brasileiros. Contudo, apesar de estatísticas que comprovam isso, e dos ícones que celebram a cultura negra no país, um poderoso e persistente eurocentrismo ainda predomina na sociedade brasileira, determinando e classificando, entre outras coisas, o que é belo e o que é feio. E neste sentido, tudo que vem do negro, é visto como feio, como ruim, enfim, associado a valores negativos.

As representações negativas da negritude no Brasil têm suas origens no período da escravidão. [...] Se o legado da escravidão no Brasil se fez presente numa rica cultura negra, pode ser percebido, por outro lado, através da existência de extremas desigualdades sócio-raciais e na perpetuação de formas nefastas de racismo (PINHO, 2004, p. 110).

Segundo essa autora, embora o termo “negritude” ainda não existisse, seus significados se originaram neste contexto histórico, pois foi a partir de então que os negros passaram a ser vistos como um grupo, mesmo que não homogêneo, afinal eram classificados pelos europeus de acordo com os vários portos africanos de onde eram embarcados, ou de acordo com os diferentes lugares nos quais eram capturados, mas com características comuns que eram tidas como inferiores na visão europeia.

A ideia de que o negro é feio se desenvolveu nas colônias para as quais os africanos foram levados como escravos. A cor escura de suas peles, em contraste com a alvura da pele branca, tem sido, desde então, associada à sujeira e sub-humanidade. Para complementar essa suposta feiúra da cor, os cabelos crespos e os traços grossos eram

reveladores da falta de refinamento e da agressividade do negro, já que as representações a respeito da aparência física denotariam características da índole ou dos dons naturais desses indivíduos.

Ainda hoje, mais de um século após a abolição da escravidão, as ideias negativas a respeito do negro predominam no senso comum dos brasileiros. Os negros, representados de maneira negativa, são obrigados a conviver com a dor da estigmatização, onde o racismo é sentido diariamente, reforçando o “estigma de ser negro” (PINHO, 2004, p. 112).

Dentre estes valores depreciativos, está a corporeidade negra<sup>30</sup>. No processo de construção identitária, o reconhecimento da corporeidade negra e sua valorização significam fator de consolidação de uma identidade negra (GOMES, 2009). Mesmo sendo um país em que a corporeidade é uma forma marcante de expressão cultural, no Brasil nem todos os corpos e seus sujeitos são vistos e retratados com o mesmo patamar de igualdade. O corpo negro ainda vive situações que exigem a superação da visão exótica e erótica que recai sobre ele, proveniente da violência escravista, nutrida pelo sexismo, pelo machismo e difundida pelo racismo. Sendo assim, o corpo negro é constante e comumente associado à indisciplina, à lentidão, à violência e como aquele corpo que não aprende.

Entre os bailarinos das Dandaras percebe-se que estão presentes muitos bloqueios em relação ao corpo negro, que vão sendo rompidos ou superados, com maior ou menor dificuldade, com o aprendizado dos movimentos da dança. A dança afro, além de propiciar a seus bailarinos a busca pelo significado de ser negro, sendo estes de origem afrodescendente ou não, promove o reconhecimento da corporeidade negra, através de um processo de desinibição e de desenvolvimento da cultura corporal, resultando em uma maior autoestima e orgulho de ser negro, já que a maioria dos envolvidos é oriunda de espaços onde o estereótipo do corpo, do cabelo e das feições negras são vistas como estigma (GOFFMAN, 1988), uma “marca” imposta e que permanece pela vida toda, características vistas como negativas pelos afrodescendentes e relacionadas à inferioridade, diante dos padrões de beleza construídos e reforçados

---

<sup>30</sup> Por corporeidade entende-se o corpo em movimento, suas potencialidades, simbolismos e representações (GOMES, 2011), o qual possui grande importância na constituição das identidades culturais do negro.

pela sociedade, ou seja, o padrão de beleza branco, com corpos longilíneos, cabelos loiros e olhos azuis.

Deste modo, as Dandaras, através da dança afro, atuam como em um espaço de “libertação”, uma vez que essa modalidade de dança respeita as vivências corporais de seus praticantes, além de ensinar aos mesmos a aceitar seu corpo e o corpo do outro, ou seja, entendendo e respeitando as diferenças.

Para exemplificar isso, pode-se citar o fato de que, no Santa Maria em Dança do ano de 2008, ano em que a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras foi a campeã geral do festival, uma de suas bailarinas, que foge completamente aos padrões de beleza valorizados e exaltados pela sociedade e pela mídia – mulheres brancas, magras, com medidas ditas “proporcionais”, bem como ao padrão que o senso comum espera de um bailarino, principalmente porque quando se fala em bailarino a primeira associação é com um bailarino de *ballet* clássico, e por isso também branco e magro – sendo exatamente o oposto disso – negra, quadris largos, seios fartos, mas apresentando uma corporeidade bastante comum as mulheres negras, ganhou o título de bailarina revelação do festival, tendo se destacado entre todos os bailarinos que participaram do festival, e entre estes, os bailarinos clássicos por formação.

Isso mostra o quanto a dança afro é uma modalidade de dança que respeita as particularidades e as características próprias de cada bailarino, trabalhando tanto com suas habilidades quanto com suas carências.

O cabelo, por sua vez, não é um elemento neutro no conjunto corporal. Ele é maleável, visível, possível de alterações e foi transformado, pela cultura, em uma marca de pertencimento étnico-racial. No caso dos negros, o cabelo é visto como um sinal diacrítico que imprime a marca da negritude em seus corpos. Ele é mais um elemento que compõe o complexo processo identitário. Sendo assim, pode-se dizer que a identidade negra, enquanto uma construção social, é materializada, corporificada através do cabelo (GOMES, 2008).

A forma como o conjunto cor da pele e tipo de cabelo é visto no imaginário social brasileiro pode ser utilizada para entender como se dão as relações raciais aqui desenvolvidas. Deste modo, entender o significado e os sentidos do cabelo crespo pode ajudar a compreender as nuances do sistema de classificação racial brasileiro que é, além de cromático, estético e corpóreo.

Cabelos alisados nos anos 1960, afros nos anos 1970, permanente afro nos anos 1980, relaxamentos e alongamentos nos anos 1990 e a retomada do afro e “*black*” nos anos 2000, mostra o quanto o cabelo do negro é foco de atenção. Para o negro e a negra, o cabelo crespo carrega significados culturais, políticos e sociais importantes e específicos, que os classificam e os localizam dentro de um grupo étnico-racial.

Assim como a democracia racial mascara os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota também podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico-racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de (re)construção da identidade negra. Mas este comportamento pode também representar um processo de reconhecimento das raízes africanas, bem como de reação, resistência e denúncia contra o racismo, podendo expressar ainda um estilo de vida.

Um exemplo de pertencimento e ressignificação étnica é o de uma das bailarinas das Dandaras, que hoje tem vinte e seis anos de idade. Quando ela ingressou no grupo em 2005, mesmo sabendo que era negra e se aceitando e reconhecendo como tal, usava seu cabelo alisado, acreditando que este era o padrão de beleza a ser seguido. Isso talvez possa ser explicado, entre outras coisas, pelo preconceito que essa menina sofria, por exemplo, na escola, onde a maioria, se não todos seus colegas eram brancos e a discriminavam em função de, além de ter a pele escura, ter o cabelo “ruim”, “duro”, adjetivos tão comumente utilizados para descrever o cabelo afro.

Além disso, não se pode esquecer a influência da mídia nesse processo de baixa autoestima e pouca aceitação dessa jovem, uma vez que pouco evidenciava indivíduos afro-brasileiros, muito menos com seus cabelos crespos. Quando estes apareciam, exibiam cabelos lisos, como sendo o padrão estético de beleza vigente. Esse processo é corroborado pela fala de uma das entrevistadas:

“Ah, eu acho que isso daí a mídia auxilia muito, porque quando, por exemplo, eu era pequena (...) o meu sonho era ter o cabelo liso, não por ser uma opção como existe hoje, tipo a Dai quer usar o cabelo liso por uma opção dela, mas quando eu era pequena, eu achava assim ‘pô, o meu cabelo é feio, ele é escabelado’, porque a gente fazia colinha e daí ficava aqui em pé, ele é escabelado e não sei o que, e daí eu via as minhas coleguinhas e elas jogavam o cabelo e tal, e não tinha, não tinha Barbie negra, não tinha produto pra cabelo afro. Isso aí eu já era adolescente quando começou a surgir aquele Seda eu acho né, que surgiu, então, agora a gente se, a gente tá se enxergando, na novela, com o cabelo crespo e coisa, então vai muito assim do, hoje do gosto pessoal, mas antes era o que tu via né, eu acho que a gente

“tinha essa tendência a ir pra esse, pro cabelo liso.” (Karen, bailarina, 28 anos, Geração 2).

Com o passar do tempo, com suas vivências nas Dandaras e também com as mudanças ocorridas – inserção dos afrodescendentes nos mais variados setores e a mudança nos padrões de beleza, bem como uma maior oferta de produtos destinados a essa parcela da população, que até então não era vista e reconhecida como público-alvo e consumidores em potencial<sup>31</sup> - sua concepção foi mudando, a tal ponto que hoje ela assume seu cabelo crespo, como mostra o discurso:

“Eu acho que se eu não tivesse entrado pras Dandaras talvez hoje eu ainda tivesse lisa. Eu acho que as Dandaras me influenciaram muito. Acho que eu taria lisa. Eu acho que eu tinha era muita vergonha sabe, de assumir realmente ‘não, eu sou negra sim’. Eu acho que foi aqui sabe, que eu comecei ‘ah não, eu sou negra, eu vou lutar pelos meus direitos, eu vou me assumir enquanto ser negra’, e acho que tudo isso se eu não tivesse aqui não tinha acontecido.” (Daniele, bailarina, 26 anos, Geração 2).

Esse mesmo processo aconteceu com outra bailarina, hoje com vinte e sete anos, que participa do grupo há dez anos. Essa menina já usou seu cabelo das mais variadas formas: com tranças, com relaxamento, com alisamento, com “*mega hair*”, mas até então, nunca de forma natural.

Segundo ela, não achava seu cabelo bonito e não se achava bonita nem se sentia satisfeita com ele. Mas, com o passar do tempo – e também depois das mudanças já citadas anteriormente – ela acabou aceitando seu cabelo como ele é – afro, crespo, e adotando o visual “*black*”.

Ela mesma afirma que a participação nas Dandaras foi fundamental nesse processo. Ela sempre soube que era negra e se aceitava como tal. O problema não estava na cor da pele e sim no cabelo, que ela não gostava e não aceitava. Contudo, com os anos de participação no grupo, que não visa somente exaltar e fortalecer a cultura afro-

---

<sup>31</sup> Esse assunto foi abordado no meu Trabalho Final de Graduação (2008), que teve como tema o aumento do número de produtos étnicos no mercado, principalmente no setor de cosméticos e a maior exposição dos afrodescendentes na mídia, tendo como pano de fundo as Políticas de Ações Afirmativas propostas até aquele momento, visando diminuir o preconceito e a discriminação vivida por essa ampla parcela da população. Para tanto, foram analisados dois anúncios impressos do sabonete em barra Lux Skincare Uniformidade da Pele Morena e Negra, do ano de dois mil e dois, ano de seu lançamento. Os anúncios foram escolhidos devido à longa trajetória da marca no país, além de ter sido o primeiro produto desta marca lançado especificamente para esse público-alvo.

brasileira, mas também trabalhar a autoestima de seus bailarinos, sua percepção sobre seu cabelo mudou.

Em contrapartida, uma terceira bailarina, também com vinte e oito anos e que participa do grupo há seis anos, prefere usar seu cabelo alisado. Ela, assim como todas as outras, se assume e se identifica como negra, é bem resolvida quanto a sua autoestima, é tão influenciada pela mídia e pelos produtos de beleza quanto às outras meninas, mas mesmo assim não abre mão de alisar seus cabelos.

Este assunto é tão representativo que constantemente aparece nas conversas das meninas, conforme um trecho do diário de campo que segue abaixo:

Em um dia, antes de uma apresentação das Dandaras, na Praça Saldanha Marinho, em comemoração ao dia vinte de novembro, dia da Consciência Negra, se juntam em um grupinho eu, a Ariane (que tem o cabelo alisado), a Daniele e a Karen (que passaram a assumir seu cabelo natural). Nessa ocasião, a Ariane só havia lavado o cabelo e deixado secar naturalmente, sem usar a chapinha, então ele estava levemente ondulado. Como ela praticamente nunca usava o cabelo assim, comentamos que ela estava muito bonita e perguntamos por que ela não usava o cabelo crespo e sua resposta foi: “Ele não fica bonito crespo gurias!”. Como a irmã mais nova dela, que usa o cabelo “*black*”, estava por perto, perguntei: “Olha Ari, tu não acha bonito assim?” pegando no cabelo da irmã dela. Ela responde: “Mas Eve, o meu não fica assim!”. Em outra ocasião, quando esperávamos para ministrar uma oficina de dança afro no ginásio do Centro de Educação Física e Desportos, na Universidade Federal de Santa Maria, em um momento de descontração, o cabelo mais uma vez vem à tona. Não lembro exatamente sobre o que conversávamos, mas a Ariane disse, em tom de brincadeira e rindo, que “teve sua ‘negritude’ bloqueada pela Daniele”, que disse que ela estava escabelada no dia da apresentação na Praça. Depois desse comentário, todas rimos e a Daniele retruca: “Eu disse que tu tava escabelada, não feia! Gurias, ela não tinha se penteado (rindo). Podia ao menos se pentear, né amiga!” Como estávamos em várias na roda, as de cabelo crespo começaram a se manifestar: “Mas eu só penteio o cabelo quando lavo, no banho, senão não tem condições.” (DIÁRIO DE CAMPO, 2012)

A questão do cabelo, por vezes, se mostra bastante conflituosa. Existe uma parcela de indivíduos, dentro do Movimento Negro ou não, que possui um pensamento bastante radical, que acredita que, para ser negro e se aceitar como tal, é preciso usar seu cabelo natural, sem qualquer tipo de intervenção, seja ela na forma de tranças, relaxamentos, permanentes ou o que quer que seja. Por vezes o radicalismo chega a tal ponto que até mesmo os casamentos inter-raciais são criticados, por acreditarem que, ao se casar com um homem ou uma mulher branca, os negros estão negando suas origens.

Mesmo tendo citado estes exemplos, não quero aqui afirmar que para ser negro o indivíduo tenha que, obrigatoriamente, usar seu cabelo crespo. Como dito anteriormente, a questão é de aceitação e reconhecimento, não apenas de características, físicas ou não, mas não se pode negar que o cabelo é um símbolo identitário que se sobressai (GOMES, 2003).

Neste sentido, concordo com uma fala do Prof. Dr. Erisvaldo Pereira dos Santos, professor no Departamento de Educação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em uma exposição na defesa de tese de Zelinda dos Santos Barros, então doutoranda do Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos, em trinta e um de outubro de dois mil e treze: “O problema não é alisar o cabelo, é alisar as ideias.” É preciso então avançar nessa discussão, que já é ultrapassada, uma vez que o contexto de hoje é completamente diferente dos anos 1960, no qual alisar o cabelo era sinônimo de embranquecimento.

Por esse motivo, o cabelo é sempre trazido aos debates, já que, em muitas vezes é visto como um estigma, uma “marca” imposta e que permanece pela vida toda, característica vista como negativa pelos afrodescendentes e também como um sinal diacrítico, ou seja, um traço, uma característica escolhida por um grupo para identificá-lo e diferenciá-lo dos demais. Neste sentido, o cabelo só adquire significado quando pensado no centro do sistema racial brasileiro, não podendo ser pensado de maneira isolada (GOMES, 2003).

A partir desse pequeno exemplo, dados muito importantes são revelados. O primeiro deles, mais uma vez, reforça o caráter relacional e contrastivo da identidade, no qual ela só existe em relação e em contraste ao outro. Dessa forma, o conceito de identidade implica a afirmação de “nós” diante dos “outros”. Assim, “quando uma pessoa ou um grupo se afirmam como tais, o fazem como meio de diferenciação em relação a alguma pessoa ou grupo com que se defrontam. É uma identidade que surge por oposição. Ela não se afirma isoladamente” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p. 5).

Além disso, percebe-se também que não é um processo automático. Ao contrário, é um processo dinâmico, que está em constante mudança e transformação, permitindo que seja construído e/ou revisto de acordo com os interesses e necessidades de cada indivíduo.

Outro dado relevante é que o cabelo permite a essas meninas diferentes e variadas formas de vivenciar e expressar a negritude: tranças, relaxamento, alisamento, “*mega hair*” ou mesmo o “*black*”. Para algumas delas, assumir seu cabelo natural foi um processo de amadurecimento, reconhecimento e aceitação da sua negritude, com suas características e particularidades, nesse caso, o cabelo crespo. Mas para outras meninas é simplesmente uma questão de estética e autoestima, ou seja, como elas se sentem mais belas em determinado período, por isso a variedade de maneiras de usar o cabelo, uma vez que para o negro, mudar o cabelo é, muitas vezes, uma tentativa de sair de um lugar de inferioridade, representando um sentimento de autonomia, expressa nas formas ousadas e criativas de usá-lo (GOMES, 2003).

O depoimento que segue, de uma das bailarinas das Dandaras, rainha de bateria da Escola de Samba Barão de Itararé, vista por seus pares como símbolo de beleza negra, militante do Movimento Negro, exemplifica esse amadurecimento.

Se me perguntassem o que eu mais gosto em mim fisicamente, eu acho que diria: MEU CABELO.

Depois de vinte e poucos anos relutando com permanentes, relaxamentos, alisamentos, apliques, “*mega hair*”, muito secador, chapinha e afins, e após abandoná-los, acho que essa é a vez que estou mais satisfeita com o meu cabelo.

Não me causa muito trabalho e é natural, cru, firme e forte.

Mas além de tudo isso, o meu cabelo está a cara da mulher afro-brasileira. Não que alguém deixe de gostar de ser negra, porque usa ou não cabelo afro. Cada um usa o seu cabelo da maneira que bem entende. Eu tenho amigas que preferem recorrer a alisamentos e ficam lindas. Inclusive eu usei o meu cabelo liso por um bom tempo.

Só enfatizo que se antes eu já tinha orgulho em ser negra, mesmo com um estereótipo não tão identitário da raça, hoje com esse “black” eu sinto que estou refletindo bem mais condizente o que eu queria: mostrar que eu assumo e amo a minha raça, a minha cor e sendo assim, o meu cabelo.

Lembrando que...

Um ato estético também pode ser um ato político.

#ApenasUmaReflexão. (Karen Tolentino, 28 anos, bailarina das Dandaras, Geração 2, publicado no *facebook* pessoal em vinte e seis de março de 2013).

A partir desse relato, percebe-se como o cabelo, antes visto como estigma, agora é transformado, não sem contradição, em símbolo de orgulho e afirmação étnica/racial (GOMES, 2003).

Nesse sentido, é necessário levar em consideração também a influência da mídia nesse processo, uma vez que, hoje, em função das Políticas de Ações Afirmativas já citadas e também da descoberta do negro como consumidor, as meninas negras se veem representadas, não mais em posição de inferioridade, nas novelas e nas publicidades, assim como o padrão de beleza não é mais o mesmo, ou seja, além de não serem mais somente modelos e atrizes brancas e de cabelos lisos, as modelos afrodescendentes também já não exibem somente cabelos alisados, mas também exibem seus cachos.

[...] A tendência crescente entre negros brasileiros de buscar referências de beleza em uma estética africana idealizada, como meio de confrontar as imagens negativas que têm sido historicamente associadas à negritude. O predomínio de padrões eurocêntricos de beleza e as noções nefastas que historicamente execraram o corpo negro no senso comum têm contribuído para a formação de estigmas e baixa auto-estima, principalmente entre negros jovens. O corpo negro, carregado de uma africanidade anteriormente tida como negativa, atrasada, e associada à feiúra e ao mau cheiro, é reinvestido de uma africanidade agora ressignificada para conferir orgulho e beleza. Dessa maneira, a África é *reinscrita* no corpo (PINHO, 2004, p. 22-23).

Ainda de acordo com Pinho (2004), assim como a própria negritude, a beleza não é inscrita nem autônoma, ela não é como uma entidade metafísica que emanaria dos objetos, dos lugares ou das pessoas. Os valores da beleza são projetados pelo observador e estão imersos em sistemas de classificação que determinam o que é bom ou ruim, o que é feio ou belo. Como quaisquer valores, a beleza, assim como a sua contraparte, a feiúra, só existe no interior da cultura e a partir da produção de significados. A beleza é, portanto, relacional e não existe independentemente da cultura. Nesse sentido, a chamada “perfeição estética” só existe a partir da definição cultural do que é belo, o que é feito em conexões com a produção e reprodução de poder. Se por um lado, a beleza dignifica, promove e eleva o “belo”, por outro, exclui, humilha e subjuga o “feio”.

Ao contrário do que acontecia anteriormente, em que se buscava embranquecer como meio de reagir ao racismo, hoje a estratégia é ‘enegrecer’ o corpo para conferir autoestima e dignidade. Os variados penteados e as formas de manipular o cabelo representam um elemento central na nova “estética afro” produzida no Brasil.

### **3 EUWÁ-DANDARAS: UM ESPAÇO DE SOCIABILIDADE**

Neste capítulo, pretendo mostrar alguns aspectos organizacionais da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, podendo inclusive esta organização ser comparada à organização de uma casa de religião de matriz africana, demonstrando como esses aspectos se diferenciam em função da geração a qual as bailarinas pertencem e o quanto o grupo é um importante espaço de sociabilidade para estas jovens.

#### **3.1 ASPECTOS ORGANIZACIONAIS**

No grupo, como já mencionado, existe uma forte influência das relações de parentesco entre seus integrantes, principalmente as relações que envolvem a coordenadora e coreógrafa, Marta Messias. Partindo dela, as relações se dão da seguinte forma: seu marido, Paulo Silveira, é o produtor cultural, responsável, junto com ela, pelas apresentações, na cidade ou fora dela. Seus irmãos Waldomiro (Mestre Zinho), Wladimir, Adriano e Paulo Roberto são integrantes da percussão, sendo que Mestre Zinho é o que poderíamos chamar de coordenador da percussão, sendo o responsável por definir quem toca determinado instrumento, definir os ritmos mais adequados aos movimentos quando uma coreografia está sendo montada, e também é responsável por chamar os integrantes da percussão para os ensaios. As relações apresentadas acima podem ser visualizadas mais facilmente na forma de um organograma apresentado na figura 4.

Paulo Roberto, meu pai, é considerado irmão em função da época em que os pais da coordenadora tinham casa de religião e ele era “filho de santo” dos mesmos, conseqüentemente, irmão dos filhos deles. Mesmo depois que a casa de religião foi fechada (o pai faleceu num acidente de carro, então a mãe assumiu a casa e as responsabilidades, até sair da religião de matriz africana e se tornar evangélica), essa relação permaneceu, sendo em alguns momentos até mais forte que as relações

sanguíneas de parentesco, uma vez que há uma convivência maior com eles do que com a própria família de sangue, como apresentado por Marta Messias:

“Nós tínhamos uma casa de matriz africana, e os terreiros, eles têm uma construção bastante particular, uma construção social que agrega todos e todas, onde nós consideramos aqueles que fazem parte de uma mesma casa de matriz africana como irmãos.” (Marta Messias, coordenadora e coreógrafa, 41 anos, Geração 1).

Minha mãe, por sua vez, depois que eu entrei no grupo, acabou se envolvendo e se “apaixonando” por ele. Até que eu passasse a fazer parte dessas atividades, ela não era envolvida com nada nesse sentido. Mas quando entrei, e também em função da relação de confiança<sup>32</sup> que tem com a cunhada e coordenadora, Marta Messias, acabou se inserindo. Hoje ela cuida do figurino e, na ausência da coordenadora, ela fica responsável por “tomar conta” dos bailarinos e organizá-los.

Eu, como filha de seu irmão de religião, cresci chamando a todos pelos nomes de parentesco (vó, tios, primos). Até entrar no grupo também não tinha vivências com a dança (em qualquer modalidade), com a religião (meu pai era de religião, mas minha mãe não, então eu não o acompanhava) e nem com o carnaval (pelo mesmo motivo), assim como não tinha relação com o Movimento Negro. Quando entrei no grupo, nem sabia ao certo de que se tratava, mas atendendo ao convite da minha tia, comecei a participar das aulas. Fiquei um tempo só fazendo as aulas, até que ela achou que eu já tinha condições de participar das coreografias. Nessa época o grupo era bastante diferente do que é atualmente. Ainda era composto exclusivamente por jovens negras e seu trabalho era unicamente de militância política, além de não contar com a participação da percussão ao vivo (dançávamos ao som de música mecânica).

---

<sup>32</sup> Logo que comecei a participar das Dandaras, e ainda era menor de idade, minha mãe não fazia parte do grupo, ela só me deixava participar das atividades sob responsabilidade da coreógrafa, minha tia, sendo assim, se ela se responsabilizasse, eu podia ir a qualquer lugar. Essa relação da família também é muito forte com as outras bailarinas, principalmente as mais novas. Suas mães estão sempre presentes nos ensaios, nas apresentações, nas viagens, enfim, em todas as atividades que envolvem o grupo.

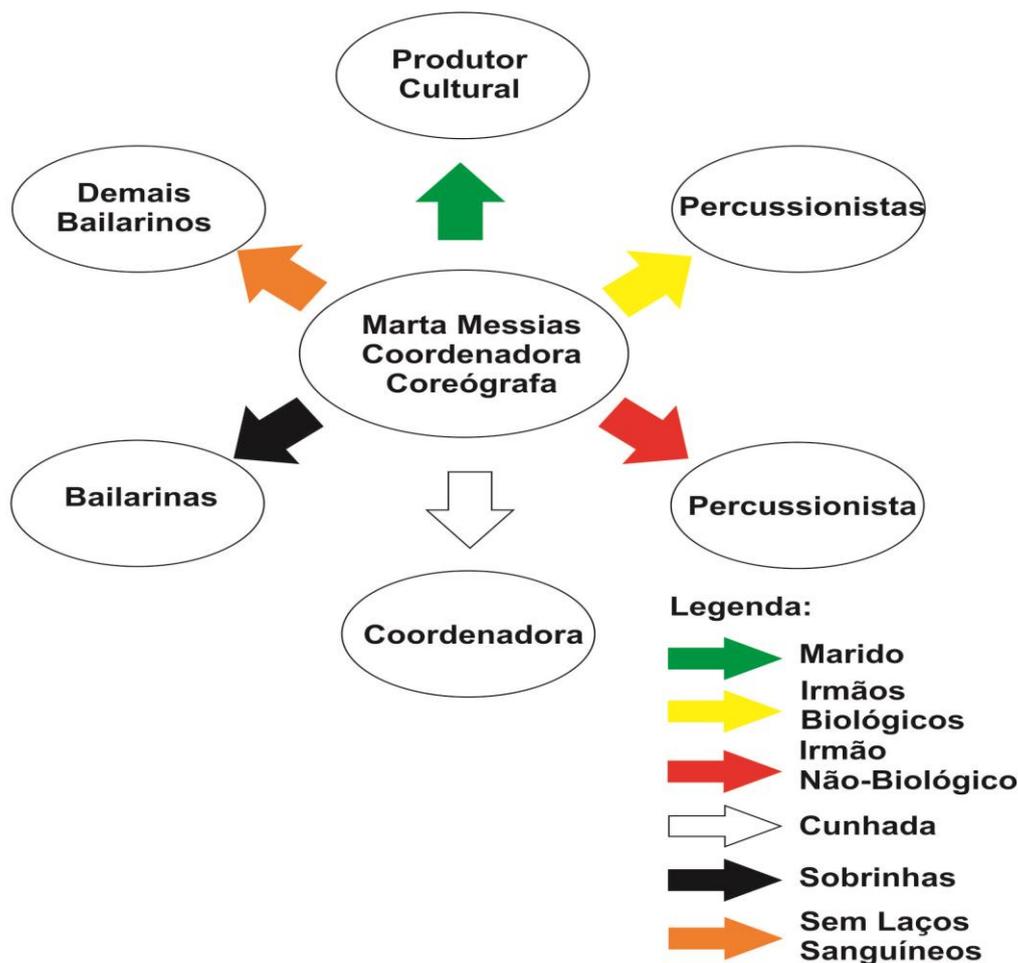


Figura 4: Organograma com as relações de parentesco de Marta Messias, coordenadora e coreógrafa das Dandaras.

Fonte: elaborado pela autora.

Com o passar do tempo e com as modificações pelas quais o grupo passou, com a ida da coreógrafa pra Salvador, com o propósito de fazer seu doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e também por conta de meu crescimento e amadurecimento, acredito que pela forte influência de uma convivência bastante próxima com ela, acabei adquirindo algumas funções dentro do grupo, assim como outros bailarinos. Logo que ela foi morar em Salvador, ela atribuiu funções a alguns integrantes, entre elas a responsabilidade de marcar os ensaios, de dar as aulas, de mobilizar os bailarinos e percussionistas para atividades, sejam elas ensaios ou apresentações, enfim, pela organização do grupo enquanto ela estava afastada.

Com a questão de ministrar as aulas nunca me senti à vontade, muito menos interessada no assunto, uma vez que não é do meu perfil, nem minha escolha profissional. Isso acabou ficando sob responsabilidade de bailarinos que cursavam Educação Física ou que tinham grande interesse e identificação com a atividade de dar as aulas (na época, ficaram responsáveis a Karen e o Fabiano). Quase que naturalmente, foram atribuídas a mim as funções mais administrativas e burocráticas, devido à relação de parentesco, mesmo que não sanguínea, associada à confiança que a coreógrafa tem em mim (convocar para os ensaios, avisar sobre apresentações já agendadas com o produtor cultural, Paulo Silveira). Depois que ingressei no ensino superior, na área de Comunicação, fiquei responsável também por essa parte, produzindo materiais de divulgação para o grupo como folders, cartões de visitas, cartazes, entrando em contato com os interessados em apresentações, enviando informações, fotos e vídeos quando necessário, viabilizando o transporte para as viagens, entre outras coisas.

Mesmo depois que a coordenadora voltou para Santa Maria, algumas atividades ainda ficaram sob minha responsabilidade, sendo que elas aumentam quando ela ou mesmo o produtor cultural não podem estar presentes em uma apresentação.

Assim como eu, há outra sobrinha da coordenadora como bailarina do grupo (nesse caso, sobrinha consanguínea). Ela também tem responsabilidades e atribuições para com o grupo, dentre elas as aulas, uma vez que atualmente é acadêmica de Educação Física. De acordo com a disponibilidade no momento, eu e/ou ela ficamos responsáveis por marcar os ensaios, avisar aos bailarinos e a percussão, viabilizar o transporte para apresentações e, na ausência da coordenadora ou do produtor cultural, devemos fazer com que a apresentação aconteça (verificando o espaço adequado para dançarmos, local para a troca de figurino, resolvendo possíveis e eventuais imprevistos, etc.). Atualmente, em função de ter ficado por quatro meses morando na cidade de Salvador, estou completamente afastada das atividades do grupo. Além da distância geográfica, julguei necessário também um afastamento das atividades que desempenhava no grupo para que pudesse ter um estranhamento no momento da escrita final da dissertação, já que durante todos estes anos que sou bailarina, dificilmente estive ausente de alguma atividade e acabei sentindo esta necessidade neste momento de análise.

As demais bailarinas e demais percussionistas, de maneira geral, só assumem suas posições e seus papéis no momento de ensaio e apresentações, ou seja, não assumem maiores responsabilidades, com exceção de quem ministra as aulas, que são basicamente a Andressa, a Daniele, o Fabiano e, por vezes, a Karen.

Essa forma de organização do grupo, centrada na figura de uma liderança, no caso a coordenadora e coreógrafa, Marta Messias, que por sua vez possui laços de parentesco com vários participantes do grupo, é bastante semelhante à organização social presente no candomblé. De acordo com Lima (1977), todo candomblé tem sua ação centralizada na figura de seu líder, a “mãe” ou “o pai de santo”, também chamados de ialorixá e babalorixá, respectivamente.

A rigor [...] o nome de *pai* ou de *mãe* que recebem os líderes dos terreiros provém da paternidade classificatória assumida com o processo iniciático – onde o conceito de família biológica cede sempre lugar ao outro, de *família-de-santo*. *Mãe-de-santo* é assim entendida no seu valor semântico atual – como a autoridade máxima do grupo de candomblé, o chefe da *família-de-santo* (LIMA, 1977, p. 55-56).

O líder do terreiro exerce toda autoridade sobre os membros do grupo, em qualquer nível da hierarquia, dos quais recebe obediência e respeito absolutos. O chefe do grupo está naturalmente investido de uma série de poderes que evidenciam na sua autoridade normativa, muitas vezes acrescentada pelas manifestações de uma personalidade forte e de uma aguda inteligência. A estrutura do candomblé se estabelece em duas categorias de afiliados, completamente distintas: os que são iniciados como filhos de santo até o estágio da feitura do santo<sup>33</sup> e os vários titulares de posições executivas e honorárias no terreiro. Dessas duas categorias é que saem as hierarquias dirigentes do terreiro.

Neste sentido, mais uma vez associando essa estrutura com a organização das Dandaras, percebo que os iniciados seriam aquelas bailarinas que desempenham funções além de dançar, como organizar as viagens, marcar os ensaios, dar aulas, ser porta-vozes da coordenadora e coreógrafa, repassando informações ou instruções para o

---

<sup>33</sup> Etapas em que os filhos de santo são ritualmente construídos através de longos processos de aprendizagem dos fundamentos religiosos, sob a orientação de um magistério iniciático, os pais e mãe de santo.

restante do grupo, enfim, as bailarinas que desempenham uma função mais “burocrática”. Já as demais bailarinas, que não possuem essas responsabilidades, seriam as titulares de posições honorárias.

Há ainda a concessão aos “amigos da casa”, através de seus líderes, que são como porta-vozes da vontade dos donos da casa, os orixás padroeiros do terreiro, títulos honoríficos, que não envolvem qualquer atividade executiva litúrgica ou administrativa, mas que submete esses titulares, como todos os demais filhos do axé, aos padrões de comportamento ritual esperado de todos os membros do grupo.

Nessa forma de organização das Dandaras, os componentes do grupo podem ser divididos basicamente em três gerações, por mim denominadas de Geração 1, Geração 2 e Geração 3, em ordem decrescente, ou seja, dos mais velhos para os mais novos.

A Geração 1 é composta essencialmente pelos coordenadores da Companhia. Tomando mais uma vez como foco das relações a coreógrafa, Marta Messias, fazem parte dessa geração ela mesma, enquanto coordenadora e coreógrafa da Dandaras, Paulo Silveira, seu marido e produtor cultural, Waldomiro Messias, seu irmão e responsável pela percussão, Adriano Messias e Wladimir Messias, também seus irmãos e percussionistas, Paulo Roberto, irmão de religião e por consideração e percussionista, e Marli Pena, sua cunhada, esposa de seu irmão de religião e responsável pelos figurinos. A faixa etária dessa geração varia dos quarenta aos sessenta anos e como se pode perceber, gira basicamente em torno das relações de parentesco, sanguíneas ou não, da coreógrafa.

Por serem praticamente da mesma família, têm muitas vivências em comum, principalmente as relacionadas com a religião de matriz africana e a forte ligação com o carnaval e as escolas de samba. A família foi sempre muito unida, então, desde pequenos os irmãos eram sempre muito próximos, desde o fato de brincarem todos juntos na rua quando crianças (até mesmo a Marta, irmã mais nova e única menina entre os irmãos), passando por saírem juntos para festas na juventude, e até mesmo atualmente, quando, embora cada um tenha sua família, suas atividades diárias, morem distantes uns dos outros, sempre que podem se reúnem para um churrasco no final de semana. Um desses momentos de descontração pode ser visualizado na figura 5.

Essa união e essa predominância da família também aparecem na organização e constituição organizacional da escola de samba Barão de Itararé, onde Waldomiro

(percussionista das Dandaras) é o presidente, compositor e intérprete da escola, Paulo Silveira (produtor cultural do grupo) é o vice-presidente, Marta (coordenadora e coreógrafa das Dandaras) é a diretora de carnaval e porta-bandeira, Adriano (percussionista) o mestre-sala, Paulo Roberto (percussionista) da harmonia, Wladimir (percussionista) passista junto com sua filha e Marli (coordenadora das Dandaras) coordenadora da comissão de frente.

Com relação à escolarização, sempre estudaram em escolas públicas, com exceção de Marta Messias, que iniciou seus estudos em uma escola particular, com bolsa de estudos. Essa situação durou poucos anos e depois disso ingressou no ensino público, onde concluiu o ensino médio.



Figura 5: Momentos de interação com integrantes da Geração 1

Fonte: arquivo pessoal. Outubro de 2012.

Quanto ao convívio e socialização com outras crianças negras na escola, todos afirmam que eram praticamente os únicos negros em suas turmas e, muitas vezes, em

toda a escola. E que havia muito preconceito e discriminação. A própria coreógrafa, Marta Messias, relata uma experiência traumática que teve logo que ingressou na escola:

“[...] no Coração de Maria eu comecei a perspectivar um sonho por que, no Coração de Maria, como era particular, as atividades de educação física eram por clubes, né, do clube do futebol, do vôlei, do basquete e... do *futsal*, do *jazz*, do *ballet*... e eu... optei por fazer *ballet*, no segundo ano. E aí, era uma professora né... e eu não soube mais dela, nunca mais a vi, não lembro dela mais depois em todo o ensino fundamental, mas ela foi minha professora de *ballet*, e minha mãe se esforçou bastante, fez a saínia, aquela tradicional do *ballet*, comprou meia, sapatilha, malha e eu tinha a atividade de *ballet* nas aulas de educação física. No final do ano, depois que eu fiz praticamente um ano de *ballet*, minha mãe foi chamada na direção para dizer que era preciso escolher um outro clube pra mim, um outro clubinho de educação física, porque eu não tinha conseguido desenvolver a identificação com o *ballet* e que então (pausa), eu estava sendo orientada a sair das aulas da turma de *ballet*. E aí a minha mãe foi conversar com a professora, e perguntou por que, e que eu gostava tanto, estava me achando tão bem..., eu fiz um *book*, eu lembro que a minha mãe fez um *book*, preto e branco, com a minha roupa do *ballet*, foram fotos grandes, preto e branco, então tamanha a minha felicidade quando eu estava fazendo *ballet*, e a professora explicou pra minha mãe que o meu corpo não iria se adaptar ao *ballet* porque eu tinha um corpo muito desenvolvido, mexia muito os ombros, mexia muito os quadris, porque a minha origem era dos terreiros né, a gente dança... era do carnaval, das escolas de samba, então a minha postura pesava contra mim e eu, esteticamente não seria uma boa bailarina. [...] Foi uma experiência traumática né, porque hoje eu tenho quarenta anos e relato essa experiência do quanto as escolas não trabalham com a diversidade, não respeitam a cultura das crianças. Elas têm uma cultura na escola e tudo que estiver fora desse padrão de normalidade, a escola não aceita, seja ela particular ou pública..”

É um fato que ocorreu há mais de trinta anos, mas nem por isso deixa de ser atual e, certamente, se procurarmos um pouco nas escolas de hoje, encontraremos dezenas de exemplos iguais a estes, ou até mais traumáticos. Esse relato deixa bem evidente a influência que o professor e, principalmente, suas atitudes, sejam elas positivas ou, como no caso, negativas, ficam marcados para sempre nas lembranças de seus alunos. Como mencionado na entrevista por Marta Messias, a professora de *ballet* citada nunca mais foi vista – ou pelo menos Marta não se lembrava de tê-la visto novamente – mas o fato nunca mais foi esquecido.

Outro aspecto relevante é que essa geração teve que começar a trabalhar muito cedo, para ajudar nas despesas da casa. Por esse motivo, muitos pararam de estudar, alguns chegando a concluir o ensino médio, outros somente o ensino fundamental. As duas exceções são Paulo Silveira, produtor cultural e marido da coreógrafa, e a própria

coreógrafa, Marta Messias. Neste sentido, ambos deram seguimento à vida acadêmica e atualmente são professores doutores, na área das Ciências Agrárias e Educação, respectivamente.

Conforme a coreógrafa foi evoluindo na sua vida acadêmica, ela foi se tornando um referencial para os bailarinos das Dandaras. Quando ela assumiu o grupo, em 1999, cursava a graduação em Educação Física/UFMS e as bailarinas que mais haviam avançado no percurso escolar haviam concluído somente o ensino médio. Durante todos estes anos em que foi coordenadora e coreógrafa, e que ao mesmo tempo concluiu a graduação, ingressou e concluiu os cursos de mestrado/UFMS e doutorado/UFBA, sempre incentivou os bailarinos a estudar, mostrando com seu próprio exemplo que é possível atingir este objetivo.

Já a Geração 2 é composta essencialmente pelas bailarinas que fazem parte das Dandaras há mais tempo e que, por isso, apresentam uma técnica mais apurada e um maior conhecimento de seu corpo, o que facilita na execução dos movimentos. Além disso, a maioria destas bailarinas tem uma relação bastante próxima com a coreógrafa, seja por relações de parentesco (duas sobrinhas), por relações de amizade ou por, simplesmente, estarem mais próximas a sua faixa etária, já que estas meninas têm entre vinte e dois e trinta e dois anos, com exceção de duas meninas, uma com quinze e outra com dezoito anos, que já foram inseridas nessa categoria por terem um longo tempo de vivências com as Dandaras. Os componentes da geração são podem ser visualizados na figura 6.

No grupo, essa geração pode ser caracterizada, primeiramente, por ser a maior parte do grupo de onze bailarinos que dançam as duas coreografias apresentadas atualmente, sendo que uma delas é dançada exclusivamente por eles. Além disso, a maioria dessas bailarinas tem autonomia para marcar dias e horários de ensaios, tem um contato mais direto com a coreógrafa e com o responsável pela percussão, e também é a que organiza as viagens e apresentações (depois que a coreógrafa ou o produtor cultural acertam os detalhes como dia, horário, local, alguém é responsabilizado por viabilizar o transporte, mobilizar bailarinos e percussão, e marcar ensaios para a apresentação).

Seja por terem uma faixa etária bastante próxima, ou também por terem (algumas) uma relação de parentesco e/ou de amizade, mas também por serem filhas e até netas de pessoas que tinham uma relação de amizade no passado, essas bailarinas

têm também muitas vivências em comum. As principais delas, assim como na Geração 1, são a forte ligação com a religião de matriz africana<sup>34</sup> e com as escolas de samba. Essa é quase uma característica que passa de pai para filho, ou de geração para geração, já que na maioria dos casos, esse é um costume transmitido dos avós para os pais, e, conseqüentemente, dos pais para os filhos.

Deste modo, grande parte das bailarinas dessa geração é praticante ou é simpatizante da religião de matriz africana porque seus avós ou seus pais são praticantes. Em alguns casos, as bailarinas também são praticantes porque o costume passou de geração para geração, mas em outros casos, são apenas simpatizantes porque sabem todo o compromisso e a responsabilidade que é exigida e cobrada de quem é praticante dessa religião. E elas não querem assumir esse compromisso.

Outro ponto em comum é que todas essas bailarinas estudaram sempre em escolas públicas e a maioria delas, com exceção das mais novas, que ainda estão no ensino médio, cursa ou já concluiu o ensino superior, sendo que a maior parte delas optou por cursar Educação Física, o mesmo curso da coreógrafa.

Quando questionadas sobre sua interação com outras crianças negras na escola, como na Geração 1, as entrevistadas responderam que eram praticamente as únicas negras em suas turmas e também lembram de atitudes racistas e preconceituosas que tiveram que enfrentar. Segundo relato de uma bailarina, hoje com vinte e sete anos, o que mais a marcou nessa época foram os comentários das coleguinhas com relação a seu cabelo, dizendo que era “feio e duro”, o que fez com que ela passasse, em suas próprias palavras, a “odiar seu cabelo”. Para os que hoje cursam a graduação essa situação é um pouco diferente, já que devido às Políticas de Ações Afirmativas e a reserva de vagas para afrodescendentes, atualmente muitos negros têm acesso ao ensino superior.

Por conviverem há muitos anos, acabaram por fortalecer os laços que as unem e compartilham muitos momentos de suas vidas pessoais entre si, com uma relação de amizade bem mais próxima, frequentando as casas umas das outras, conhecendo praticamente toda a família.

---

<sup>34</sup> A questão da religião será mais bem explicada posteriormente, já que existem várias formas de manifestação como o batuque, a umbanda, o candomblé, a nação, entre outras.



Figura 6: Momentos de interação com integrantes da Geração 2.

Fonte: arquivo pessoal.

E por fim, a Geração 3 (apresentada na figura 7) é composta pelas bailarinas mais novas, em idade e em tempo de inserção no grupo. São seis meninas, com idade entre treze e dezenove anos e que também possuem relações de parentesco entre si, mas nesse caso, não com a coreógrafa (três delas são irmãs entre si e primas de três outras meninas, sendo uma pertencente à Geração 2 e duas à Geração 3).

Como são basicamente de uma mesma família e por terem praticamente a mesma idade, suas vivências e experiências são comuns, sendo que frequentavam e frequentam os mesmos lugares. Ambas possuem forte ligação com o carnaval, ligação esta que, assim como na Geração 1 e na Geração 2, passou de geração para geração, mas a religião de matriz africana não faz parte de suas rotinas. Quatro delas afirmam não ter religião alguma e as demais se definem como católicas, umas praticantes e outras não.

Assim como na Geração 2, todas sempre estudaram em escola pública, mas o que chama atenção aqui é que, quando questionadas a respeito do preconceito ou

discriminação, seja na escola ou em outros lugares, afirmam que nunca sofreram com essas práticas, seja com relação a cor da pele quanto ao cabelo. No entanto, no decorrer da conversa, surgem alguns relatos que demonstram exatamente o contrário, como os que seguem,:

(Entrevistada:) “Na minha frente nunca ninguém falou do meu cabelo, mas andando na rua assim você sente né. Mas eu sempre ignorei sabe, minha mãe sempre me ensinou a ignorar, então, entra por um ouvido e sai pelo outro sabe, não me interessa a opinião dos preconceituosos, né!

(Meu questionamento:) Não te incomoda mesmo ou tu prefere fingir que não vê?

(Entrevistada:) Não me incomoda mesmo sabe, não me incomoda, tem vezes que até alguém fala alguma coisa e eu brinco sabe, até dessa vez que eu ouvi comentarem assim ‘ai, coisa horrível, ai, olha o cabelo dela, parece um leão’ me falaram, daí eu tava até com a minha irmã, eu peguei e mexi no meu cabelo, assim, tipo eu falei pra minha irmã ‘olha que coisa linda, olha só’, tipo, eu assumo, né.”(Vitória, bailarina, 18 anos, Geração 3).

“Tipo assim, lá no Maria Rocha de tarde, é raro tu vê negros sabe, tipo nega assim do cabelo curto e ruim é eu e a Natália assim sabe, porque o resto é tudo moreninha clara assim. Na minha turma eu sou a única nega e tipo, lá no Maria Rocha é raro tu vê preto sabe. Então nos primeiros dias, tinha umas olhada de canto assim. E quando eu comecei a fazer cursinho no CNA foi meio estranho pra mim sabe, porque eu entrei como bolsista, nega, ainda tinha o cabelo diferente, sempre né, na sala todo mundo é branco, menos a Milena. Tu não vê preto lá dentro sabe, é todo mundo branco. E eu sempre sou a neguinha da sala. Aí tipo no início eu até ficava meio encabulada, não falava muito, porque tipo, eles estudam tudo no mesmo colégio, ou é Colégio Militar, ou é Sant’Anna ou é Santa Maria, ali do CNA, geralmente. Então eles já têm uma amizade, aí eu pretinha, bolsista, porque lá, tipo eles não escancaram, mas é fácil tu saber quem é e quem não é, e daí, tipo, era meio estranho, porque eu chegava e ‘bah, chegou a negrinha’ sabe.” (Milena, bailarina, 15 anos, Geração 3).



Figura 7: Momentos de interação com integrantes da Geração 3.

Fonte: arquivo pessoal

### 3.2 DANDARAS, RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA E CARNAVAL

A religião de matriz africana e o carnaval são elementos bastante representativos e significativos para a cultura afro-brasileira. Deste modo, estão presentes também na vida e no cotidiano das bailarinas das Dandaras. Em vista disso, se faz necessário abordar estes temas em separado, mesmo que de forma pouco aprofundada, uma vez que serão tratados aqui somente enquanto espaços de sociabilidade frequentados pelas bailarinas e suas famílias.

A religião é muito importante no processo civilizatório dos negros. Ela deixa marcas na vida e no corpo desses indivíduos, em suas falas, em suas posições políticas e sociais. Faz parte do processo de sociabilidade dos afrodescendentes e, por isso, não pode ser deixada de lado quando se fala em identidade e cultura negra.

As religiões de matriz africana podem ser divididas basicamente em Candomblé<sup>35</sup> e Umbanda<sup>36</sup>, sendo que no Rio Grande do Sul existem além destas, duas outras formas de manifestação, denominadas Linha Cruzada<sup>37</sup>, ou Umbanda Cruzada, e Batuque<sup>38</sup>.

A maioria das jovens pertencentes ao grupo são de religião ou são simpatizantes de alguma dessas manifestações da religião de matriz africana, assim como algumas afirmam não ter ligação nenhuma com essa religião, principalmente as da Geração 3, como pode-se perceber no trecho a seguir, no momento em que se discutia sobre religião em um grupo focal, logo após as meninas assistirem a um vídeo com essa temática:

(Meu questionamento:) “- Vocês entendem tudo que aconteceu ali, tudo que foi mostrado?

(Entrevistada:) Eu não!

(Meu questionamento:) - Tu não tem conhecimento sobre a religião (de matriz africana)?

(Entrevistada:) Dessa religião não!

(Meu questionamento:) - Tu nunca foi em uma festa, em nada?

(Entrevistada:) Eu fui uma vez, com o Pablo, lá na vó dele, mas eu fiquei do lado de fora sabe.

---

<sup>35</sup> O Candomblé é uma religião afro-brasileira que cultua os orixás, deuses das nações africanas de língua iorubá dotados de sentimentos humanos. Chegou ao Brasil entre os séculos XVI e XIX com o tráfico de escravos negros da África Ocidental e sofreu grande repressão dos colonizadores portugueses, que o consideravam feitiçaria. Para sobreviver às perseguições, os adeptos passaram a associar os orixás aos santos católicos, no sincretismo religioso. Por exemplo, Iemanjá é associada a Nossa Senhora da Conceição, Iansã, a Santa Bárbara e assim por diante.

<sup>36</sup> A Umbanda é uma religião brasileira nascida no Rio de Janeiro, nos anos 1920, da mistura de crenças e rituais africanos e europeus. As raízes umbandistas encontram-se em duas religiões trazidas da África pelos escravos: a cabula, dos bantos, e o candomblé, na nação nagô. A Umbanda considera o universo povoado de entidades espirituais, os guias, que entram em contato com os homens por intermédio de um iniciado (o médium), que os incorpora. Estes guias se apresentam por meio de figuras como o Caboclo e o Preto-Velho. Os elementos africanos misturam-se ao catolicismo, criando a identificação de orixás com santos. Outra influência é o espiritismo kardecista, que acredita na possibilidade de contato entre vivos e mortos e na evolução espiritual após sucessivas vidas na Terra. Incorpora ainda ritos indígenas e práticas mágicas europeias.

<sup>37</sup> A Linha Cruzada se resume ao culto aos Exus e Pombas-Giras. Apesar de a maioria das casas de Umbanda trabalhar também com a Linha Cruzada, estes rituais são distintos. Assim, em dia de Umbanda Exus não entram, e vice-versa.

<sup>38</sup> O Batuque provavelmente surgiu no Rio Grande do Sul, na segunda metade do século XIX. São extraordinariamente grandes as semelhanças entre o Batuque e o Xangô pernambucano. Do Rio Grande do Sul, o Batuque migrou para o Prata, onde hoje existem muitas casas "de religião", para usar um termo usado por seus integrantes, na Argentina, Uruguai, Paraguai e outros países vizinhos. Uma das peculiaridades do Batuque, mas comum a qualquer religião, é a adaptação ao contexto regional, mas há diferenças variadas entre este e outras religiões, especialmente as de influência banto, como a umbanda e o candomblé de caboclo baiano. Aqui são cultuados apenas os orixás, mas estes são distintos daqueles cultuados na Umbanda.

(Meu questionamento:) - Não viu nada?

(Entrevistada:) Não vi nada.

(Meu questionamento:) - E tu não estranhou quando veio dançar no grupo, que tem muitas dessas referências?

(Entrevistada:) É (...) um pouco assim, tipo, mas eu sou mais tranquila sabe, a minha mãe que não gosta muito, ela não queria nem que eu dançasse e tal, por causa da batida e tal, mas sei lá, tipo, eu não, eu sou meio que neutra sabe, eu sempre tive curiosidade pra conhecer tudo, mas nunca tive oportunidade sabe.” (Vitória, bailarina, 18 anos, Geração 3).

Apesar dessa presença bastante significativa, de forma direta ou indireta na vida dessas meninas, são poucas as que realmente seguem os rituais de iniciação e tornam-se realmente praticantes, uma vez que iniciar-se na religião implica seguir uma série de etapas destinadas ao cumprimento de obrigações e exigências dos orixás protetores de cada indivíduo (PÓLVORA, 1996).

O fator mais frequente nas histórias de quem se iniciou na religião é a doença. Muitas vezes distúrbios nervosos e de comportamento, problemas de saúde que ninguém nem nenhum médico conseguia identificar, males-súbitos, entre tantos outros. Ainda segundo Pólvora (1996), há também uma enorme variedade de outros problemas da vida, como desemprego, morte sucessiva de filhos precocemente, desentendimentos conjugais, aparecem constantemente nas histórias de vida desses indivíduos, como sinais de aviso da vontade dos orixás.

O aspecto mais importante a ser ressaltado aqui é o que se refere à sociabilidade presente nesse espaço. As casas de religião funcionam para seus frequentadores, sejam eles filhos de santo, ou visitantes, como um “território interacional” (PÓLVORA, 1996), no qual os indivíduos se reúnem para consolidar laços afetivos e religiosos. Não por acaso, as relações estabelecidas nesses espaços são chamadas família de religião ou família de santo, herança de uma tradição que costumava integrar no mesmo espaço físico, além da família biológica, membros dessa nova família, a família de santo, e também ajudantes, que colaboram nas obrigações envolvidas nos rituais.

Essa relação de família de santo é bastante clara e bastante presente nas Dandaras. Como explicado anteriormente, a relação da minha família com a família da coordenadora e coreógrafa, Marta Messias, vem desde o tempo em que meu pai era filho de santo dos pais dela. A relação é tão forte que, mesmo depois de a família ter deixado a religião, os laços permanecem, sendo até mais fortes do que os laços com a família biológica. Ambiente semelhante é encontrado nas escolas de samba, comumente

frequentadas também por pessoas de religião. A maioria das festas nas escolas de samba acontece no período entre-carnavais, com uma maior frequência do mês de dezembro até a data do desfile oficial. Essas festas são comumente chamadas de ensaios e visam arrecadar fundos para o desfile da escola. Muitos eventos são realizados, desde o concurso de sambas-enredo até a escolha das rainhas. Paralelamente, os personagens que são quesitos no desfile na avenida (mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente, baianas, bateria, entre outros) ensaiam para o espetáculo final, ou seja, para o desfile propriamente dito.

As Dandaras também participam ativamente de atividades carnavalescas, sendo que seu corpo de bailarinos constitui a Comissão de Frente da Escola de Samba Barão de Itararé (apresentada na figura 8). Por cinco anos consecutivos o grupo foi contemplado com nota dez e, durante este período, em quatro oportunidades, foi agraciado com Estandarte de Ouro neste quesito.

O carnaval é uma atividade bastante presente na vida dos bailarinos, uma vez que é uma atividade de sociabilidade que envolve toda a família e que passa de geração para geração. Além disso, essas relações de amizade presentes no carnaval também são importantes para a inserção de novos integrantes ao grupo Dandaras, uma vez que, não raras vezes, amigos de escolas de samba são convidados a conhecer o grupo e acabam por criar uma identificação, fazendo com que permaneçam e tornem-se também bailarinos.

“Eu nem consigo lembrar qual foi a primeira vez que eu entrei numa escola de samba.” (Karen, bailarina, 28 anos, Geração 2).

“Eu, a minha mãe desfilou grávida. É que o carnaval faz parte da vida, pena que só acontece uma vez por ano.” (Daniele, bailarina, 26 anos, Geração 2).



Figura 8: Comissão de Frente da Escola de Samba Barão de Itararé, composta por bailarinos das Dandaras, fazendo a maquiagem e se preparando momentos antes do desfile, na Avenida Liberdade, respectivamente.

Fonte: arquivo pessoal. Março- 2012.

Apesar dessa importância, a relação entre o carnaval e o grupo é apresentada mais superficialmente porque o trabalho de campo durante o carnaval foi bastante dificultado, ou mesmo impedido de ser realizado devido à tragédia na Kiss, conforme já explicitado anteriormente, no Capítulo 1.

## 4 OJÚ EWÁ E BAMBARA: A PERFORMANCE

Neste capítulo serão expostas, descritas e analisadas as performances apresentadas pela Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras. Inicialmente será feita uma breve introdução ao conceito de performance, com suas noções básicas, até se chegar à análise das coreografias Ojú Ewá e Bambara, análise esta que foi dividida em três etapas: o processo de produção, os ensaios e as apresentações propriamente ditas, onde foram priorizadas quatro em especial: uma na cidade de Montenegro, duas em Santa Maria e uma em Restinga Seca, todas as cidades no estado do Rio Grande do Sul.

### 4.1 MAS AFINAL, O QUE É PERFORMANCE?

Uma peça de teatro? Um desfile de escola de samba? Bailarinos dançando? De acordo com Richard Schechner *apud* Ligiéro (2012), performance não é um termo fácil de se definir. Ela pode ser

étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais (SCHECHNER E MCNAMARA, 1982, *apud* LIGIÉRO, 2012, p. 10).

Deste modo, quase tudo que acontece na vida social contemporânea pode ser considerado performance, já que esta inclui brincadeiras, jogos, esportes, atividades da vida cotidiana e também rituais, uma vez que a performance também pode ser definida como a ritualização de sons e gestos, afinal, até mesmo quando julgamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos ou falamos já foi feita e dita antes, até por nós mesmos.

Quando se fala em ritual, a associação mais comum é com práticas religiosas, mas, na verdade, existem muitos outros tipos de rituais, como os da vida diária, de papéis sociais, profissionais, políticos e inúmeros outros, sendo que muitas vezes é

difícil distinguir entre ritual, hábito e rotina. O fato é que, quanto mais o ritual for associado com práticas religiosas, mais difícil será perceber o quanto as atividades rotineiras, da vida cotidiana, têm de ritual.

Sendo assim, os rituais podem ser divididos em sagrados, aí sim, associados com a expressão de crenças religiosas, e seculares, associados a qualquer outra atividade, não especificamente de caráter religioso. Acontece que essa divisão pura, entre sagrado e secular, não é genuína. Algumas cerimônias misturam rituais sagrados com seculares e, em algumas culturas, não há essa separação rígida entre um e outro.

Em vista disso, Schechner *apud* Ligiéro (2012) divide os rituais em três tipos. O primeiro é definido como “Rituais Sociais”, ou seja, eventos cotidianos, atividades diárias que executamos de forma ritual, sem perceber, como acordar, tomar o café da manhã e ir trabalhar, por exemplo, e praticar esportes. O segundo abrange os “Rituais Religiosos”, que contemplam celebrações como o casamento, batizado, entre outros e ritos de passagem, como o *Wubwan’u*<sup>39</sup>, dos ndembus, do Zâmbia. E, finalmente, têm-se os “Rituais Estéticos”, que compreendem formas codificadas, como o teatro ou uma apresentação de dança, por exemplo.

Neste sentido, e levando-se em conta essa divisão, a performance em questão e que será analisada neste capítulo é uma performance estética, ou seja, uma apresentação de dança afro, em que o ritual envolvido é o secular, já que não existe uma associação com a expressão de crenças religiosas. Porém, como dito anteriormente, essa divisão entre secular e sagrado não é pura, e uma “manifestação” não exclui a outra. Deste modo, sob alguns aspectos, o ritual em questão pode ser interpretado também como sagrado, já que alguns movimentos (ou até mesmo coreografias, dependendo do momento) podem ter associações com os movimentos dos orixás. No entanto, é preciso deixar bem claro que não é um ritual religioso em sua essência, já que é uma performance, ou seja, uma representação.

Deste modo, a seguir serão apresentadas e descritas duas coreografias, Bambara e Ojú Ewá, que compõem a atual performance da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras.

---

<sup>39</sup> Este ritual é feito para fortalecer a mulher que espera ter ou já teve filhos gêmeos, já que para os ndembus, o nascimento de gêmeos é um paradoxo, algo que foge do que eles consideram normal ou natural.

Antes de começar a falar de todo o processo que envolve esta performance, cabe ressaltar sob que perspectiva ela está sendo descrita e analisada.

Esta performance foi observada e analisada sob a perspectiva de uma bailarina das Dandaras, ou seja, “de dentro” do grupo, mas, ao mesmo tempo, sob o olhar de uma pesquisadora interessada em compreender os processos e as interações existentes. Em muitos momentos estas duas visões se misturam e se confundem, uma vez que é difícil separar completamente o olhar da bailarina do olhar da pesquisadora.

No que tange à análise feita, utilizei, em parte, a abordagem adotada por Luce *et al.* (2010), que se propõe a refletir sobre a Antropologia, a aprendizagem e o lazer<sup>40</sup>, enfatizando o quanto a noção de cultura é fundamental para compreender o fenômeno do lazer. Em suas análises, a autora prioriza três conceitos principais para pensar esse lazer, mas não de forma fragmentada, sendo eles a experiência, a performance e a prática.

Neste sentido, Tim Ingold (2001) resalta a importância do desenvolvimento de habilidades, habilidades estas que são adquiridas através do engajamento dos sujeitos no mundo em que vivem, ressaltando a noção de aprender a aprender. Para ele, o mundo que habitamos não é nem um mundo de uma natureza dada a priori, nem um mundo de uma cultura apenas construída. O que ocorre é que o mundo se constitui continuamente e nele nos constituímos.

Mas se aprendemos com tudo e o tempo todo, que práticas de aprendizagem se constituem nas experiências de lazer? Segundo Luce *et al.* (2010), para tentar responder a essa questão, é preciso refletir sobre alguns aspectos ao se pensar o lazer: a noção de aprendizagem situada e a relação existente entre experiência e performance.

Com relação à aprendizagem situada, para a autora, a questão fundamental é pensar o lazer enquanto prática social, tomando a aprendizagem como aspecto constitutivo de toda e qualquer prática social, tendo como foco os processos de aprendizagem que se dão no cotidiano, entendendo que o engajamento do sujeito nos diferentes contextos de prática dos quais participa gera as possibilidades de

---

<sup>40</sup> A autora usa o conceito de Lazer proposto por Christianne Gomes (2004), entendido como uma dimensão da cultura constituída por meio da vivência lúdica de manifestações culturais em um tempo/espaço conquistado pelo sujeito ou grupo social, estabelecendo relações dialéticas com as necessidades, os deveres e as obrigações, enfatizando o quanto a noção de cultura é fundamental para compreender o fenômeno do Lazer (LUCE *et al.*, 2010).

aprendizagem. Em outras palavras, na abordagem da aprendizagem situada é a participação dos indivíduos no conjunto da prática que vai gerar um aprender mais amplo, constituindo habilidades específicas.

Por isso a recusa da autora ao utilizarem-se teorias que reduzem o aprendizado a uma atividade e/ou capacidade mental individual. Para ela, é necessário explorar outros caminhos para que se possa entender o aprendizado como um fenômeno social coletivo e não um fenômeno individual psicológico.

Por isso, é importante ressaltar que

este ponto de vista teórico no sentido de colocar em destaque formas não-institucionalizadas de trocas de participação em práticas intercambiadas, enfim, formas específicas de aprendizado na prática e de vivência de mundo – como as que ocorrem na capoeira, no congado, nas danças, entre outras práticas situadas que permeiam o Lazer (LUCE *et al.*, 2010, p. 9).

Isso explica porque as alunas que participam do projeto de extensão da UNIPAMPA apresentam maior dificuldade em executar os movimentos da dança afro, já que essas praticamente não têm vivências nesse meio. Explica também porque as bailarinas das Dandaras, que têm alguma vivência na religião de matriz africana, por exemplo, demonstram uma maior facilidade em executar os movimentos da dança dos orixás.

Neste sentido, parte-se do entendimento que o grupo Dandaras, além de trabalhar com a valorização e a exposição da cultura afro-brasileira, é também um espaço de sociabilidade que, em alguns momentos, funciona como espaço de lazer para seus integrantes. Entretanto, esse lazer não é apenas um momento de ócio ou diversão, mas também um momento em que se dá o processo de aprendizado através das atividades e práticas sociais existentes nesse convívio, na interação existente entre as bailarinas, entre a percussão, enfim, de todos com todos.

Em um primeiro momento, utilizar as noções de performance e aprendizagem na prática social para pensar o lazer parece uma contradição. Luce *et al.* (2010) acredita que estas perspectivas não se opõem, mas sim se complementam, principalmente quando ligadas à noção de experiência. Argumenta que a antropologia da experiência ajuda a pensar como algumas práticas liminares nas sociedades ocidentais

contemporâneas, como as práticas de lazer, podem promover uma experiência transformadora.

Neste sentido, pensar nas atividades de lazer como performance significa considerá-las como uma experiência que pode possibilitar aos indivíduos colocarem-se em uma situação de “liminaridade”<sup>41</sup>, podendo então gerar um sentimento de *communitas*<sup>42</sup>, uma experiência em que os sujeitos podem desenvolver sua consciência crítica em relação a si mesmos e à realidade social.

Por experiência, entende-se “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LUCE *et al.*, 2010, p. 12) e não o que se passa, o que acontece ou o que toca. Sendo assim, a experiência compartilhada entre os bailarinos do grupo, ou a experiência compartilhada entre a coreógrafa e estes bailarinos é extremamente rica, já que cada um destes indivíduos tem suas experiências próprias, adquiridas em outros momentos de suas vidas, em outros espaços de sociabilidade e que, de alguma maneira, são reaproveitados ou ressignificados nas Dandaras.

Feitas estas primeiras ressalvas, cabe ressaltar que a análise foi categorizada em três etapas: o processo de produção, os ensaios e as apresentações, ou a performance propriamente dita. Deste modo, o processo de produção e os ensaios foram analisados de forma mais ampla, não fazendo referência a uma performance em particular. Já no que tange as apresentações, foram escolhidas quatro apresentações específicas, que foram, no meu entendimento, de alguma maneira, representativas para as Dandaras.

## 4.2 O PROCESSO DE PRODUÇÃO

---

<sup>41</sup> O conceito de “liminaridade” proposto por Victor Turner (2013) diz respeito a uma fase, a uma etapa da vida, em que os indivíduos não se situam “nem aqui, nem lá”, estão no meio, entre duas posições definidas seja pela lei, pelos costumes, pelas convenções ou pelo cerimonial. Como seres liminares, não possuem *status* nem nada que possa distinguir esses indivíduos de outros indivíduos, não há diferenciações, distinções.

<sup>42</sup> Já o conceito de *communitas*, proposto por Turner (2013) diz respeito a um sentimento de comunhão, de comunidade, partilhado pelos seres liminares, indivíduos iguais que se submetem em conjunto a uma autoridade geral.

Nas Dandaras, o processo de produção é basicamente de responsabilidade da coordenadora e coreógrafa, Marta Messias. É ela quem cria e quem fundamenta, através dos releases,<sup>43</sup> as coreografias.

Desde criança a coreógrafa vivencia a cultura afro-brasileira, seja através da religião de matriz africana, das escolas de samba ou da capoeira. Essas manifestações sempre se fizeram muito presentes em sua vida, tanto que ela trabalha, seja em sua trajetória acadêmica, seja em sua trajetória profissional, com estas questões<sup>44</sup>. Deste modo, todo o processo que envolve a concepção de uma coreografia, desde a ideia inicial, passando pelos movimentos que a compõe, pelo figurino e adereços que serão utilizados, até a elaboração dos releases, que explicam e fundamentam a coreografia, com referências conceituais, é de responsabilidade da coreógrafa. Quando questionada sobre sua inspiração para a construção de seu trabalho, ela afirma:

“A África é essa grande inspiração que eu tenho, os diversos acontecimentos, as diferenças geográficas que existem lá, os diferentes países, a influência, o colorido, a música e a energia desses países é que me influenciam bastante. Eu não sei se eu consigo pensar a coreografia antes do ritmo e do figurino, ou se acabo fazendo tudo meio junto. Penso com a ajuda do Mestre Zinho, que tipo de levada é apropriado para aquele movimento, que tipo de movimento é apropriado para aquela levada e que figurino comporta essa levada musical e esse movimento, então, é uma junção disso tudo. Como eu faço isso eu não sei.” (Marta, coordenadora e coreógrafa, 41 anos, Geração 1).

O processo de montar uma coreografia pode ser comparado ao processo de escrever um texto. Você sabe o assunto e as ideias principais que quer colocar no papel. Então começa a escrever e organizá-las coerentemente, sendo que isso é um processo. Até chegar ao texto final, as ideias vão sendo trocadas de lugar, até o momento em que o texto fica pronto. Depois disso, você cria um título, que tenha relação com o que foi

---

<sup>43</sup> Estes releases são elaborados com a finalidade de apresentar, tanto as Dandaras quanto as coreografias apresentadas pelo grupo. É através deles que se apresenta uma pequena sinopse, um pequeno resumo do que será exibido.

<sup>44</sup> Sua dissertação de mestrado (MESSIAS, 2004) abordou a importância de incluir a cultura afro-brasileira nas escolas, a partir da capoeira e sua tese de doutorado (MESSIAS, 2009) abordou a atuação do Movimento Social Negro, da contestação às Políticas de Ações Afirmativas e as implicações para a implementação da Lei 10.639/03, ambos tendo como campo de pesquisa a cidade de Santa Maria/RS. Deste modo, temas como dança, capoeira, percussão, enfim, elementos da cultura afro, estão sempre entre suas atividades e seu objeto de estudo.

escrito e, caso seja necessário, você escreve o resumo, com as ideias e informações principais.

Na montagem de uma coreografia o processo é muito semelhante. A coreógrafa já tem em mente os movimentos que quer inserir e a ideia que quer transmitir, de acordo com a proposta das cores, do figurino e dos adereços que serão utilizados. Os ensaios seriam o momento da escrita, nos quais os movimentos vão sendo encaixados, substituídos, alterados, até que a coreografia seja concluída. Depois de pronta, a coreografia vai receber um nome, que seria seu título, que fará referência ao que será apresentado. E, por fim, será escrito o release, o resumo que explica o que a coreografia significa, o que cada elemento representa, ao que faz referência.

Uma forte referência para Marta Messias é a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Pelo menos uma vez por ano, Marta vai a Salvador fazer cursos de dança afro e ter contato com todo esse universo afro-brasileiro tão presente na cidade.

Devido a essa importância e a essa influência, foi necessário realizar um trabalho de campo também na Escola de Dança da FUNCEB. De outubro de 2013 a fevereiro de 2014, realizei aulas de dança afro-brasileira, ministradas por Tatiana Campelo, nos cursos livres da Escola de Dança. Esta é a mesma professora com quem Marta fez e faz suas aulas sempre que vai a Salvador. Durante esse período, além da observação participante, realizei também entrevistas com Tatiana Campelo, para ter um melhor entendimento sobre as atividades da Escola de Dança e também de onde vêm suas referências.

Tatiana Campelo tem 34 anos de idade, é negra e nasceu na cidade de Salvador/BA. Além de trabalhar com a dança, é artista plástica, atividade comum a grande parte da família. Aos sete anos de idade entrou para o grupo de dança da escola em que estudava e viu que tinha “o dom” para dançar. Desde então sempre esteve envolvida com atividades artísticas, contando sempre com o apoio da família. Quando foi para o ensino médio, começou a fazer parte do grupo de teatro da escola, ao mesmo tempo em que participava de diversos outros grupos, grupos estes de comunidade, grupos de rua, e de projetos sociais.

Nesses grupos teve contato com uma variedade de ritmos e modalidades de dança, como a lambada, muito em voga nos anos 1990, e o próprio pagode baiano, algo

semelhante ao axé. Quando estava prestes a concluir o ensino médio, participou de um evento, a Caminhada Axé, onde conheceu Denilson José, que seria seu grande “mestre” e incentivador. Foi através dele que Tatiana conheceu a Escola de Dança da FUNCEB e, no ano de 2000, iniciou o curso técnico e profissionalizante de dançarino e coreógrafo, que tinha duração de três anos.

Concomitantemente ao curso na FUNCEB, continuou participando das oficinas de dança afro-brasileira ministradas por Denilson José, como assistente, até o dia em que ele precisou se ausentar e ela ficou responsável por substituí-lo e ministrar as aulas. Nessa ocasião, Tatiana percebeu que realmente queria dar aula, ser uma educadora.

Atualmente, entre tantas atividades ligadas à dança, é professora de dança afro-brasileira nos cursos livres da Escola de Dança da FUNCEB, profissão que exerce desde o ano de 2005, quando fez a seleção para ocupar este cargo.

Através das observações, ficou bastante evidente a semelhança que existe entre o trabalho de Marta, com as Dandaras em Santa Maria, e o trabalho de Tatiana, com seus alunos na Escola de Dança. Embora o grupo de alunos de Tatiana não constitua um grupo de dança, como as Dandaras, na ocasião ela estava preparando uma apresentação para a mostra de final de ano dos cursos livres da Escola de Dança, então, teve a oportunidade de acompanhar também, a montagem e os ensaios de uma coreografia para este espetáculo. Dessa maneira as semelhanças ficaram ainda mais evidentes.

Primeiramente, no que diz respeito às aulas de dança, pude perceber o quanto Marta se apropria da metodologia utilizada por Tatiana, ao mesmo tempo em que pude perceber, através das entrevistas, que a própria Tatiana havia se inspirado no trabalho de seu professor, Denilson José. Esse fato, ou seja, se apropriar de uma metodologia de trabalho, segundo Schechner *apud* Ligiéro (2012), não causa problema nem estranheza alguma. Ele próprio afirma que foi fortemente influenciado pelo trabalho de Grotowski e, confessadamente, incorporou o método de trabalho e a estética vivenciados com o polonês em seus trabalhos e, a partir daí, desenvolveu sua própria linguagem .

Porém, apesar dessas apropriações, elas também desenvolvem suas peculiaridades com relação ao modo de dar aula, de ensinar. São feitas adaptações, práticas são ressignificadas, principalmente no que diz respeito aos movimentos da dança, nos quais a própria corporeidade de cada indivíduo influencia no resultado final.

Sendo assim, um mesmo movimento executado por Tatiana e por Marta pode ficar diferente no final, como é evidenciado pela entrevistada Marta:

“Uma coisa é participar das aulas em Salvador, outra coisa é trazer esses movimentos a partir da leitura que o meu corpo fez desses movimentos, e outra ainda, é a leitura que o corpo dos bailarinos do grupo faz, como incorporam isso tudo. Então, é muito diferente, bastante próximo do que é em Salvador, mas é diferente, é um estilo próprio nosso, que nós não encontramos em outros espaços até hoje.” (Marta, coordenadora e coreógrafa, 41 anos, Geração 1).

Marta incorporou a maneira de Tatiana dar aula, seguindo uma mesma metodologia: primeiro um aquecimento, depois exercícios de condicionamento físico, para então passar a execução dos movimentos da dança afro e, por fim, um relaxamento.

No momento de execução dos movimentos, ambas partem dos mais simples aos mais complexos, demonstrando inicialmente, em um ritmo mais lento, como é o movimento, como executá-lo, como ficam as mãos, os braços, a cabeça, enfim, “desenhando” como deve ser executado. A partir disso, os alunos (no caso da Escola de Dança) e os bailarinos (no caso das Dandaras) vão desenvolvendo o movimento e aperfeiçoando sua execução. Na medida em que vão se familiarizando, o ritmo da percussão vai aumentando, até que o movimento seja executado por completo.

No que diz respeito à montagem de uma coreografia, os processos também são muito semelhantes. Acompanhei esse processo na Escola de Dança desde sua fase inicial, quando Tatiana explicou aos alunos o que, mais ou menos, tinha em mente. Ela já tinha a coreografia bruta esquematizada, tendo definido que em alguns momentos alguns bailarinos fariam um solo, e em outros momentos, enquanto que alguns ficariam divididos em grupos, outros formariam um único grupo. Alguns desses momentos podem ser visualizados na figura 9.



Figura 9: Aulas de dança afro-brasileira ministradas por Tatiana Campelo na Escola de Dança da FUNCEB.

Fonte: Tatiana Campelo. Novembro de 2013.

Depois disso, a coreografia vai tomando forma. Os movimentos vão sendo pensados de forma que haja uma harmonia entre um e outro, principalmente nos momentos de transição (quando acaba um movimento para começar outro). Esse processo é o mais demorado e acontecem mudanças a todo o momento, até que a coreografia finalmente esteja finalizada. Por vezes, até depois disso ocorrem alterações, uma vez que novas ideias podem surgir, ou então para que se organizem os movimentos, a fim de que o conjunto deles fique mais harmônico.

Todo esse processo acontece de forma muito semelhante nas Dandaras. Marta apresenta o que pretende fazer, muitas vezes com uma sequência de movimentos já definida, e vai transmitindo isso aos bailarinos. Por vezes é preciso repensar algumas coisas, alguns movimentos, algumas posições, inverter a ordem dos acontecimentos, para que a harmonia esteja sempre presente. Os maiores problemas nesse momento, tanto nas Dandaras quanto na Escola de Dança, é a execução de um movimento não sair de acordo com o que as coreógrafas desejam. Num primeiro momento elas tentam fazer

com que todos executem da maneira que elas planejam, mas nem sempre é possível, já que cada indivíduo tem sua corporeidade, suas habilidades, mas também suas deficiências. Se o movimento realmente não fica como elas desejam, ele acaba por ser modificado ou completamente substituído.

Normalmente, essa é uma das fases mais delicadas e estressantes que envolvem a performance. É neste momento que tudo tem que ser redefinido, que os ânimos se exaltam, que as emoções ficam mais afloradas. As coreógrafas querem sempre obter o melhor, o máximo de seus bailarinos/alunos, e por isso o nível de exigência é sempre muito alto. Os alunos/bailarinos, por sua vez, ao mesmo tempo em que querem mostrar o seu melhor, e que são capazes de satisfazer a expectativa das coreógrafas, acabam ficando ansiosos e, frequentemente, desconcentrados, o que dificulta o processo.

Em diversos momentos, tanto na Escola de Dança, quanto nas Dandaras, presenciei momentos em que as coreógrafas tiveram que ser um pouco mais enérgicas ao chamar a atenção para a seriedade do trabalho. Neste sentido, Marta e Tatiana usam os mesmos argumentos para, ao mesmo tempo em que chamam a atenção de seus alunos/bailarinos, os motivar. O principal argumento utilizado por ambas é o de que todos, sem exceção, têm capacidade de fazer o que foi proposto. Frases do tipo “se eu cobro de vocês é porque eu sei que são capazes” são sempre ouvidas.

E é notório também o quanto isso é importante e influencia no resultado final da atividade. Em uma ocasião, na Escola de Dança, no último ensaio geral para o espetáculo, os alunos estavam completamente dispersos, desconcentrados, com conversas e brincadeiras paralelas ao ensaio. Por diversas vezes Tatiana chamou a atenção deles, mas isso não resolvia a situação, até que em determinado momento ela parou tudo, mandou que todos parassem o que estavam fazendo e foi bastante dura e incisiva:

“Se vocês não levarem o trabalho a sério, se vocês não se concentrarem, eu faço qualquer coisa, subo naquele palco sozinha, faço um solo, ou simplesmente não apresento nada, mas vocês não vão subir naquele palco e mostrar qualquer coisa, de qualquer jeito. É o meu nome que estará lá, é a Escola de Dança. Eu quero que vocês deem *show*, que vocês mostrem do que são capazes, porque vocês são capazes, senão não estariam aqui. E não venham com a desculpa que são iniciantes. Aqui ninguém mais é iniciante. No momento que vocês passaram daquela porta vocês não eram mais iniciantes.” (Tatiana Campelo, 2013).

Depois disso, tudo foi feito com mais seriedade, com mais empenho, tanto que a coreografia foi executada praticamente sem erros, o que até então dificilmente acontecia.

### 4.3 OS ENSAIOS

A próxima etapa de construção dessa performance é constituída pelos ensaios. As duas coreografias que serão analisadas na sequência (Ojú Ewá e Bambara) foram criadas com um fim específico: a participação no 13º e 14º Santa Maria em Dança, edições 2007 e 2008, respectivamente.

Quando se trata de coreografias para concursos e festivais, os ensaios são mais intensos, ocorrendo praticamente todos os dias, durante várias horas, normalmente cerca de um mês antes dos eventos. Os primeiros ensaios são mais experimentais, neles a coreógrafa vai apresentando os novos movimentos e os bailarinos vão aprimorando a técnica de executá-los, conforme citado anteriormente.

Durante esse processo de montagem da coreografia, a percussão tem um papel bastante significativo. Enquanto a coreógrafa e os bailarinos vão aperfeiçoando os movimentos, os percussionistas, coordenados por Mestre Zinho, vão pensando os ritmos que devem acompanhá-la. Enquanto o grupo dança, eles vão experimentando os ritmos, aumentando ou diminuindo a intensidade de acordo com os movimentos da coreografia, e, por vezes, até sugerindo mudanças na ordem desses movimentos para que a sincronia entre os movimentos e a percussão seja perfeita.

Depois de finalizada a coreografia, este é o segundo momento mais delicado, já que é o momento de todos memorizarem-na e entrarem em sintonia entre si e com o ritmo da percussão. É um momento delicado porque cada bailarino tem sua forma de dançar, mas é preciso que todos entrem em harmonia. Também é um momento delicado porque é muito cansativo, são incontáveis repetições e, como a memorização da coreografia é um processo gradativo, ainda acontecem muitos erros, o que faz com que muitas vezes seja necessário iniciar tudo do início. Esses momentos estão ilustrados através da figura 10.

O nervosismo e a ansiedade também influenciam muito nesta etapa. Normalmente esses ensaios ficam mais intensos na medida em que a apresentação ou o concurso, no caso das duas coreografias em questão, se aproximam. Então a pressão acaba sendo muito maior, assim como a cobrança. Os mínimos detalhes, as mínimas atitudes podem gerar uma discussão, desde um erro até alguém que falte ao ensaio (a presença e a participação efetiva são muito cobradas, tanto nas Dandaras quanto na Escola de Dança).

Contudo, esses momentos finais são muito gratificantes e um dos que mais dão prazer em dançar. A adrenalina, o nervosismo, a pressão, tudo faz com que se crie um sentimento de comunhão, de estar ali, de fazer parte daquele processo, semelhante ao estado de *communitas* (TURNER, 2013).



Figura 10: Ensaios para a Mostra Didática da Escola de Dança da FUNCEB.

Fonte: Tatiana Campelo. Novembro de 2013.

Nas Dandaras, os conceitos de liminaridade e *communitas* podem ser pensados com relação às posições ocupadas pelas bailarinas. Neste sentido, em uma situação liminar, são todas iguais, não se diferenciam umas das outras, o que possibilita o

sentimento de comunhão, de pertencimento ao grupo, por obedecerem as mesmas normas.

Isso não se contrapõe ao que foi apresentado no capítulo anterior, onde mostra-se que algumas bailarinas acabam desempenhando funções diferenciadas dentro do grupo, atividades mais organizacionais. Em determinados momentos há essa diferenciação, mas no momento das aulas, dos ensaios, das apresentações, estão todas em uma mesma posição, em um mesmo nível. São todas bailarinas, sendo coordenadas ou orientadas por uma mesma pessoa em um processo de aprendizagem.

#### 4.4 OJÚ EWÁ E BAMBARA: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE UMA PERFORMANCE

Estas duas coreografias foram criadas com um objetivo específico: a participação no 13º (2007) e 14º (2008) Santa Maria em Dança, respectivamente.

Por uma questão de organização, partiu-se da descrição “oficial” destas performances, ou seja, o que consta nos releases de apresentação das coreografias, releases estes criados pela coreógrafa Marta Messias, com a sua visão e concepção acerca destas, adquiridas através de sua própria experiência de vida e também através da influência e referência de Tatiana Campelo, para se chegar então a uma análise mais aprofundada do que estes releases realmente significam.

Estes releases são também produzidos por Marta. Quando ela começa a pensar na coreografia, começa também a pensar em como fundamentar e explicar através de palavras o que será apresentado<sup>45</sup>. Porém, normalmente, é depois que a coreografia foi finalizada que ela realmente os escreve. Cabe ressaltar que estes releases são construídos com base em vivências pessoais, no conhecimento prévio da coreógrafa, a fim de ressaltar elementos que embasem, que justifiquem, que legitimem o que será apresentado na coreografia. Em outras palavras, é uma construção, um discurso

---

<sup>45</sup> Normalmente esses releases são feitos porque a coreografia vai participar de um concurso ou festival de dança, então é necessário apresentar o que será mostrado, explicar o que está sendo representado, ao que faz referência, enfim, dar o panorama geral da performance. Além disso, estes mesmos releases são enviados a quem contrata uma apresentação das Dandaras, nos mais variados tipos de eventos. Muitas vezes estes são encaminhados para a imprensa, pelos contratantes, para divulgar o evento em questão, dizendo que a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras é uma das atrações, ou, até mesmo, a atração principal.

construído para “justificar” o que está sendo apresentado. Aí surgem as imagens, o discurso, o que quer ser passado com a coreografia, como pode ser visualizado a seguir:

**“Coreografia OJÚ EWÁ –**

o nome desta coreografia significa, em Iorubá, **“Os olhos do Deus Ewá”**, e tem a intenção de demonstrar a força da luta da etnia afro, com seus movimentos fortes e marcantes, resgatando a nossa africanidade, através de seu figurino. A coreografia também simboliza a alegria de dançar, presente em nossa cultura e a satisfação de nos aproximar da matriz africana. O grupo de bailarinos parte do coletivo para exibição de blocos coreográficos, retornando para o coletivo. Em todos os momentos da coreografia existe um diálogo entre os movimentos, o ritmo e as marcações oferecidas pelos percussionistas, criando entre estes elementos uma perfeita interação.

**Coreografia BAMBARA –**

esta coreografia faz uma alusão à tribo **Bambara**, da Costa do Marfim, na África. Traz instrumentos africanos como o **“DJAMBÈ”** e acessórios como o escudo e a lança, tão utilizados por nossos ancestrais africanos em suas lutas e festas tribais. Devemos considerar que recentes estudos apontam para a África como berço de todas as civilizações, onde surgiram os primeiros *homo sapiens* sendo que os fósseis mais antigos dos *homo habilis* e *homo erectus*, datados de dois milhões e seiscentos mil anos foram descobertos na região do lago Turkana ao norte do Quênia. Logo, cada etnia africana tem uma história milenar muito mais antiga do que a dos colonizadores europeus, que só se interessaram pela exploração econômica dos povos da África sem se importar com sua cultura. Mas o povo negro é alegre, espontâneo e de uma corporeidade indescritível. Neste sentido, os movimentos marcantes e fortes desta coreografia estão em constante diálogo com o ritmo impresso nela. Desenvolve-se em blocos coreográficos, solo e coletivos, tudo isso em um constante diálogo entre os bailarinos e ritmo desenvolvido por nossos percussionistas.” (Releases elaborados por Marta Messias, coordenadora e coreógrafa, transcritos literalmente e na íntegra).

Por ser uma construção, todos os elementos que aparecem nos releases são pensados para tornar as coreografias legítimas e transformá-las em um discurso coerente com as intenções da coreógrafa. Isso fica bastante claro já na escolha dos nomes das coreografias. O nome **“Bambara”** é apresentado fazendo alusão a uma tribo africana e **“Ojú Ewá”** como sendo de origem iorubá. Isso já demonstra um posicionamento da coreógrafa Marta Messias diante daquilo que ela julga ser o mais apropriado para representar os traços da cultura afrodescendente. Essa escolha possivelmente tem relação com a predileção pelas coisas iorubanas, sendo que os iorubás são identificados como sendo os verdadeiros negros em meio a tantas outras culturas africanas possíveis (SANSONE, 2007). Deste modo, dizer que é um grupo com “raízes” iorubanas lhe confere legitimidade e distintividade.

Além disso, como já mencionado anteriormente, a África atualmente tem sido a principal fonte de inspiração para as chamadas culturas negras que se criam e se recriam por toda a diáspora. A África citada aqui não é o imenso continente africano, que abriga dezenas de diferentes países e centenas de diferentes povos, mas sim uma África que pode até ser muitas Áfricas, mas que permanece no imaginário como sendo única, homogênea. E é essa África que é evocada nesses releases.

Pode-se perceber também nos releases a presença de alguns elementos significativos referentes à cultura e ao povo afrodescendente. Um dos mais marcantes diz respeito à força, no sentido de luta, evocada nas duas coreografias. Ela é demonstrada, na prática, através de passos e movimentos fortes, intensos, e também através de acessórios, como a lança e o escudo, elementos que podem ser associados à guerra, a batalhas, podendo ser vistos aqui também como sinais diacríticos representativos dessa força, dessa garra, dessa coragem. Com isso, a intenção da coreógrafa é demonstrar que o povo negro é um povo forte, guerreiro, que luta por seus ideais, assim como lutava por sua liberdade, diferentemente do que é contado na História, onde as batalhas do negro por liberdade foram esquecidas, só sendo lembrada, por vezes, principalmente no dia 20 de novembro, a luta de Zumbi dos Palmares<sup>46</sup>.

Outro aspecto ressaltado é a história milenar dessa etnia, uma vez que a África é vista por alguns estudiosos como o berço da civilização, sendo, portanto, mais antiga do que a civilização europeia, leia-se branca, e tendo grande importância e influência na formação do povo brasileiro. Deste modo, a grande maioria da população tem, em algum membro de sua árvore genealógica, um membro de origem afrodescendente e, por mais que as características mais marcantes dessa etnia não apareçam tão visivelmente nos indivíduos, como a cor da pele e tipo de cabelo principalmente, suas origens, seus antepassados, por mais distantes que sejam, muito provavelmente, têm alguma ascendência africana.

---

<sup>46</sup> Zumbi dos Palmares, nascido em Alagoas, em 1655, foi um dos principais representantes da resistência negra à escravidão na época do Brasil Colonial. Em 1680, com 25 anos de idade, Zumbi torna-se líder do Quilombo do Palmares, comunidade livre formada por escravos fugitivos das fazendas. Durante seu “governo” a comunidade cresce e se fortalece, chegando a ter aproximadamente trinta mil habitantes e obtendo grandes vitórias contra os soldados portugueses. Zumbi foi morto em 20 de novembro de 1695, motivo pelo qual o dia 20 de novembro é comemorado em todo território nacional como o Dia da Consciência Negra.

Além disso, essa ênfase na África como berço da civilização e na afirmação de que a história das etnias africanas é muito mais antiga do que a da civilização europeia funciona como uma forma de diferenciação em pelo menos três sentidos. O primeiro já foi apresentado no próprio release e diz respeito ao fato de que essas etnias, apesar de mais antigas, não estavam interessadas em explorar os outros povos existentes, nem econômica, nem culturalmente.

O segundo sentido diz respeito ao fato de que, por ser mais antiga que a civilização europeia, a civilização africana não era primitiva e, conseqüentemente, mais atrasada como os europeus a classificaram. Essa classificação foi criada estrategicamente, uma vez que os grupos dominantes produzem e reproduzem representações de si e dos outros que justifiquem sua posição na ordem racial e espacial vigentes. E o terceiro sentido diz respeito a uma forma de se diferenciar dos colonizadores através da construção de uma identidade própria, afinal, como afirmou Barth (2000), os processos identitários se dão de forma relacional e de auto atribuição e de atribuição pelos outros. Sendo assim, quando Marta afirma nos releases que os colonizadores europeus só visavam a exploração de outros povos, ela afirma que os povos africanos eram diferentes, eles tinham outros interesses.

Características como a alegria e a espontaneidade também são amplamente destacadas e podem ser facilmente visualizadas na execução dessas performances, afinal, a história da dor e do sofrimento vividos nos navios negreiros ou nas plantações de cana-de-açúcar oferece pouca coisa que vale a pena ser lembrada, principalmente se comparada à grandeza das civilizações africanas anteriores à modernidade (PINHO, 2004), então o que deve ser ressaltado é o contraponto dessa história. E é isso que é mostrado nesses releases.

A percussão também é um elemento ressaltado e de extrema importância para a performance de dança afro. O ritmo percussivo, associado à energia frenética e contagiante dos movimentos faz com que os espectadores fiquem envolvidos e encantados com o que veem. O som dos tambores é um elemento que não pode ser dissociado da cultura afro. Ele está presente na religião, nas festas e, por vezes, até em rituais fúnebres.

E por fim, ressalta-se a escolha do figurino e dos adereços utilizados nas performances. Os figurinos são sempre pensados em cores que estão muito presentes na

indumentária de temática afro, como vermelho, amarelo, laranja, ou até mesmo as cores do *Ilê Aiyê* (preto, branco, vermelho e amarelo), cores estas que já teriam se tornado “tradicionalmente africanas” (PINHO, 2004). Além disso, estampas como as tigradas, adereços, principalmente escudos e lanças, que são utilizados com o intuito de demonstrar a força e a coragem do povo negro, também fazem parte desse universo étnico.

Ambos os elementos, percussão, ou ritmo percussivo, e figurino/adereços, colaboram e dão eficácia à performance proposta, uma vez que colaboram com a representação que associa o negro à força física, à coragem e à alegria, como pode ser melhor observado na figura 11.



Figura 11: Adereços e figurinos. Na primeira foto, da esquerda para a direita, detalhe do “djambê”, utilizado na coreografia *Bambara*; na segunda foto, o figurino, com estampa tigrada, da coreografia *Ojú Ewá*; e na terceira foto, figurino, com estampa do Bloco Afro *Ilê Aiyê*, da coreografia *Bambara*, juntamente com escudo e lança, adereços dessa coreografia.

Fonte: arquivo pessoal

#### 4.4.1 Apresentações específicas

Como já mencionado anteriormente, serão priorizadas quatro apresentações específicas: na cidade de Montenegro, no dia sete de julho de 2012, na Praça Saldanha Marinho, em Santa Maria, no dia vinte de novembro de 2012, no 1º Festival Municipal de Artes Negras (FESMAN), no Museu Treze de Maio, no dia onze de maio de 2013, e na cidade de Restinga Seca, no dia oito de junho de 2013.

Em todas essas oportunidades foram apresentadas as mesmas coreografias, ou seja, *Bambara* e *Ojú Ewá*.

##### 4.4.1.1 Montenegro

Esta apresentação aconteceu no dia sete de julho de 2012, na cidade de Montenegro. As Dandaras já haviam se apresentado na cidade em pelo menos duas outras oportunidades, em um clube social negro, o Floresta Montenegrina, e em um concurso de beleza, o Negra Mais Brasil, mas nunca em um Centro de Tradições Gaúchas (CTG), local da apresentação nesta ocasião.

Nesta oportunidade, o CTG Estância do Montenegro estava promovendo um evento chamado “Uma Noite no Sul” cujo tema era “Pampa Negra Gaúcha”. De acordo com notícia circulada pelo Jornal Ibiá, no dia quatro de julho de 2012, o patrão do CTG afirmou que esse tema foi proposto com o objetivo de apresentar a contribuição dos negros para o tradicionalismo gaúcho, como demonstrado na figura 12.

A festa trazia elementos da gastronomia, tradição, música e dança, relacionados com a cultura gaúcha e afrodescendente. A noite contou com diversas atrações artísticas, entre elas declamação de poesias, danças típicas e encenações teatrais, tendo como atração principal a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras.

Essa apresentação pode ser destacada por uma série de motivos, mas talvez o principal deles seja o fato de que foi a primeira vez que um grupo de dança afro se apresentou em um CTG, pelo menos na cidade de Montenegro. Esse é um aspecto

interessante porque o CTG é, reconhecidamente, um espaço bastante rígido quanto ao que se pode ou não fazer no ambiente, bem como a exigência de um tipo de vestimenta específica, a pilcha<sup>47</sup>.

Neste sentido, não foi feita nenhuma objeção ao figurino utilizado e nenhuma solicitação de conduta ou comportamento, a não ser depois da apresentação e do jantar, quando começou “o baile” e que algumas meninas estavam dançando juntas e uma senhora informou que tudo era permitido, menos mulher dançar com mulher. As Dandaras foram muito bem recebidas, bem acomodadas, em uma sala exclusiva, onde puderam ficar à vontade e fazer as trocas de figurino, e após a apresentação, a esposa do patrão foi pessoalmente agradecer e elogiar o trabalho e a apresentação.

Matérias do Dia

Editorias »

Cadernos »

Reportagens Especiais

Repórter Cidadão

**DIVERSOS**

Colunas »

Galerias de Fotos

Coluna Social

Revista Expressão

Variedades »

Serviços »

Ibiá Fone

**INSTITUCIONAL**

Anuncie

Assine

Sobre o Jornal Ibiá »

Fale Conosco

## Cultura negra no “Uma Noite no Sul”

Manoela Petry | 04/07/2012

“Pampa Negra Gaúcha” será o tema de “Uma Noite no Sul”, promovido pelo Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Estância do Montenegro. O evento, que já está na sua 9ª edição, acontecerá no próximo sábado, dia 7 de julho, na sede do CTG.

De acordo com o patrão da entidade, Edar Borges Machado, o objetivo do tema escolhido é apresentar a contribuição dos negros para o tradicionalismo gaúcho. “A festa em si já virou uma referência entre os tradicionalistas. Valoriza e cultiva o puro tradicionalismo”, comenta. Segundo Edar, a 9ª edição será uma continuação desse bem-sucedido trabalho de resgate da história do Estado. “Este ano, tivemos o apoio da Sociedade Floresta Montenegrina e faremos um belo evento, avançando no terceiro milênio sem perder os princípios da nossa tradição.”

A programação do dia 7 promete unir gastronomia, tradição, música e muita dança. O início está marcado para as 20 horas, com a janta, onde os destaques serão os costelões assados e a feijoada, prato típico da culinária africana, além de outros pratos campeiros. Às 21h30min, devem começar as apresentações artísticas. A principal atração é a Cia. de Dança Afro Euwá-Dandaras, tri-campeã estadual de danças africanas. O grupo de Santa Maria apresentará diferentes coreografias, mostrando de diversas formas a contribuição da raça negra na cultura gaúcha.

*Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras será a principal atração da noite de sábado no Estância do Montenegro*  
FOTO: DIVULGAÇÃO / EUWÁ-DANDARAS

**Jornal Ibiá**

MIL SAEM ÀS RUAS POR MUDANÇAS

Profissionais do Aquel Vale

Ano 31 - Edição 4915

**IBIA FONE**  
Lista Telefônica Regional

Nome:

buscar

**CINEMA EM MONTENEGRO**

CLIQUE AQUI!

<sup>47</sup> A pilcha é a vestimenta típica gaúcha. Segundo o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), é composta pelos seguintes itens: bombacha (tipo de calça), camisa, botas, colete, guaiaca (cinto), chapéu, paletó (opcional), lenço, faixa (opcional), pala (opcional), esporas e faca (opcional), para o traje masculino. Já o traje feminino é composto por vestido, saia de armação, bombachinha (espécie de calça, de comprimento abaixo do joelho, porém mais curta que o vestido), meias e sapatos ou botinhas. (Disponível em [www.mtg.org.br](http://www.mtg.org.br); consultado em janeiro de 2013.)

Figura 12: Reportagem do Jornal Ibiá, de Montenegro/RS, divulgada no dia quatro de julho de 2012, apresentando o evento “Pampa Negra Gaúcha”, tendo a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras como atração principal.

Fonte: <http://www.jornalibia.com.br/pagina.php?cont=materia&categ=1&secao=93&id=3570>.

Consultado em agosto de 2012

A apresentação em si também foi uma das mais marcantes. Talvez por nunca ter presenciado um espetáculo do gênero, o público parecia estarecido com a performance do grupo. Era uma noite bastante fria e o primeiro impacto causado era por causa do figurino, bastante incomum e inusitado para eles por deixar grande parte do corpo à mostra.

Num segundo momento, a união do ritmo da percussão com a execução dos movimentos fez com que o público experimentasse uma sensação que parecia ser única, com uma mistura de emoções. Nesse sentido, percebe-se a influência e o quanto a percussão ao vivo é importante nesse tipo de performance. As mudanças no ritmo e na intensidade deste fazem com que o público passe a fazer parte dessa interação também, já que quando o ritmo fica mais intenso, acompanhando, ou sendo acompanhado pelos bailarinos, a plateia interage, grita, incentiva, aplaude.

E para quem dança, essa sintonia com o público faz muito bem. É como se houvesse mais motivação para dançar, como se os gritos e aplausos dessem mais força e energia. O resultado é uma performance muito mais envolvente e empolgante.

Outro aspecto significativo é que foi a primeira apresentação de cinco meninas da Geração 3, ou seja, as mais novas. Era para ter sido a primeira apresentação para seis meninas, mas uma não se sentiu segura e acabou desistindo. Essas meninas foram inseridas para completar o número correto de bailarinos em cada coreografia e escolhidas por seu esforço e dedicação nos ensaios e por seu empenho em aprender as coreografias.

A participação do grupo foi amplamente divulgada na cidade, através de pelo menos três reportagens em um jornal local, o Jornal Ibiá, nos dias quatro, oito e nove de julho de 2012. Como sempre ocorre no momento em que uma apresentação é confirmada, foi enviado um release, com uma pequena apresentação do grupo e do

espetáculo a ser apresentado. E algumas dessas informações foram usadas para apresentar as Dandaras nessas reportagens, que sempre destacaram a presença do grupo no evento, bem como, sempre traziam uma imagem ilustrativa.

Outro aspecto desta apresentação que pode ser ressaltado é o que diz respeito à chamada da matéria no jornal: “Cultura negra toma conta do galpão”, bem como a primeira frase da notícia: “Gaúchos se rendem às batidas da cultura negra”, entre tantas outras frases utilizadas, como demonstra a figura 13. Talvez um dos motivos que fez com que houvesse tanta identificação com a performance apresentada foi as representações que foram feitas do negro e das representações que são feitas do gaúcho: ambos são representados como tendo um espírito guerreiro, valente, mas também alegre, com uma música e uma vestimenta próprios. Oliven (1992) destaca as representações do gaúcho como um tipo social específico, marcado pela bravura que é exigida do homem que lida com as forças da natureza e a árdua vida campeira. Representações estas que adquiriram um caráter mítico, o mesmo que acontece com o negro que é representado nas performances das Dandaras.

Matérias do Dia

Editorias »

Cadernos »

Reportagens Especiais

Repórter Cidadão

DIVERSOS

Colunas »

Galerias de Fotos

Coluna Social

Revista Expressão

Variiedades »

Serviços »

Ibiá Fone

INSTITUCIONAL

Anuncie

Assine

Sobre o Jornal Ibiá »

Fale Conosco

**CLIQUE AQUI E VEJA**

**Cultura negra toma conta do galpão**

Uma noite no sul / evento com o Euwá-dandaras lotou as dependências do CTG Estância do Montenegro, na noite de sábado

Amanda Fetzner | 09/07/2012

Twitter Facebook

Os gaúchos se renderam às batidas da cultura negra e, em pé, aplaudiram a Cia. de Dança Afro Euwá-Dandaras, principal atração do evento "Uma noite no Sul", realizada na noite de sábado. O Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Estância do Montenegro recebeu cerca de 300 pessoas para a festa, intitulada "Pampa Negra Gaúcha".

Após a janta, com comida típica das culturas gaúcha e africana, os presentes acompanharam um resgate da influência do povo negro na histórica do Rio Grande do Sul, através de apresentações artísticas como dança, chula e declamação. "Os negros tiveram grande contribuição política, cultural e social na formação do povo gaúcho. Aceitamos, de bom grado, participar deste evento", destaca a coordenadora e coreógrafa da Euwá-Dandaras, Marta Messias, contando ser a primeira vez que o grupo se apresenta em um CTG.

Um dos coordenadores do evento, Paulo Renato Petry, destaca que o "Uma Noite no Sul" tem como característica inovar sua programação e característica a cada ano que passa. "Queremos que as pessoas saiam daqui dizendo que viram algo diferente." Ele destaca o apoio da Sociedade Floresta Montenegrina, que ajudou a levar a cultura negra para dentro do galpão. "Esta noite é o símbolo da pujança do tradicionalismo na cidade e na região", afirmou o patrão do Estância do Montenegro, Edar Borges Machado. Para Edar, a festa temática é um marco na cultura de Montenegro, por isso, a entidade vai propor ao prefeito que ela faça parte do calendário oficial do município. "Trouxemos para a cidade uma noite impar, incomum", enfatizou, ressaltando que o tema foi rigorosamente respeitado, tanto nos shows como na gastronomia e na decoração do galpão do Estância do Montenegro.

*Pela primeira em um CTG, Euwá-Dandaras arrancou aplausos dos tradicionalistas*

**Jornal Ibiá**

MIL SAEM ÀS RUAS POR MUDANÇAS

Profissionais do Ano? Vote

Ano 31 - Edição 4915

**IBIÁ FONE**

Lista Telefônica Regional

Nome:

buscar

**CLIQUE AQUI!**

**CINEMA EM MONTENEGRO**

**CLIQUE AQUI!**

**TEMPO EM**

Figura 13: Reportagem do Jornal Ibiá, de Montenegro/RS, divulgada no dia nove de julho de 2012, apresentando mais uma vez a participação das Dandaras no evento, ressaltando que foi a primeira vez que o grupo se apresentava em um CTG e que “os gaúchos se renderam às batidas da cultura negra e, em pé, aplaudiram a Cia. de Dança Afro Euwá-Dandaras, principal atração do evento ‘Uma noite no Sul’”.

Fonte: <http://www.jornalibia.com.br/pagina.php?cont=materia&categ=1&secao=15&id=3778>. Consultado em agosto de 2012.

#### 4.4.1.2 Praça Saldanha Marinho

Esta apresentação realizada no dia vinte de novembro de 2012, Dia da Consciência Negra, fez parte das atividades da 24ª Semana da Consciência Negra de Santa Maria, no evento Kizomba – Festa da Raça, que contou com diversas

apresentações artístico-culturais, entre elas a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras e a Escola de Samba Barão de Itararé.

Destaco essa apresentação pelo fato de ter sido o encerramento da Semana da Consciência Negra na cidade, dando fechamento a uma série de atividades realizadas nesse período. Porém, a maioria dessas atividades se dá no Museu Treze de Maio, ou em lugares em que só tem acesso quem tem algum envolvimento seja com o Movimento Negro, seja com o próprio Treze, enfim, em que um público mais amplo não acessa, seja por não querer estar lá, ou mesmo por não saber o que acontece e quando, sendo que esta última opção em menor proporção, já que nos últimos anos a programação da Semana da Consciência Negra tem sido amplamente divulgada, seja pelos canais de comunicação do Museu ou pelos meios de comunicação da cidade. Mas a festa de encerramento, ou seja, a Kizomba, é realizada em um espaço público, a Praça Saldanha Marinho, localizada bem no centro da cidade.

Em função do lugar onde é realizado, o evento reúne um grande número de pessoas. São amigos, familiares dos bailarinos, bem como de outros grupos que também se apresentam, mas também há a participação de pessoas que estavam simplesmente passando pelo local, viram que teria alguma atividade e ficam para prestigiar. Isso faz com que o alcance do evento e sua proposta de discutir, valorizar e difundir a cultura negra, através da valorização e exaltação de uma identidade negra, de uma intelectualidade e da beleza, buscando a chamada consciência negra, sejam ampliados.

No dia do evento, devido ao atraso na programação, muitas pessoas já haviam ido embora, mas mesmo assim havia um público considerável esperando a nossa apresentação e a do grupo *show* da Escola de Samba Barão de Itararé (que é praticamente composto pelas Dandaras – passistas, ala de passo marcado, rainhas, alguns percussionistas na bateria, o intérprete, mestre sala e porta bandeira). Quando subimos ao palco, algumas pessoas que estavam mais afastadas se posicionaram mais próximas, para visualizar melhor.

A recepção do público foi acolhedora. Muitos aplausos, gritos, pessoas que chamavam alguns bailarinos pelo nome e vi, inclusive, algumas meninas que tentavam reproduzir alguns movimentos das coreografias, empolgadíssimas. Esse fato é interessante por dois aspectos: primeiro porque as coreografias não são inéditas e uma grande maioria das pessoas que se encontrava lá já tinham nos visto dançar várias vezes,

mas mesmo assim ainda se empolgaram, como se fosse a primeira vez que nos assistiam dançar e, segundo, de tanto que já nos viram dançar, já conheciam as coreografias, a ponto de saberem minimamente os movimentos e tentarem reproduzi-los.

Acabada a primeira coreografia, começou a tensão para a troca de figurino para a realização da próxima. É sempre um momento delicado, já que temos poucos minutos para isso. Nesse meio tempo, a percussão fica interagindo com o público, fazendo uma pequena roda de capoeira e depois tocando e cantando jongo<sup>48</sup>, momento em que retornamos ao palco, para a segunda coreografia. Assim como na coreografia anterior, o público participou e incentivou, com gritos e aplausos.

Como na sequência teria também a apresentação da Escola de Samba Barão de Itararé, as meninas que dançaram só a primeira coreografia já haviam trocado o figurino, e já estavam a postos para a próxima entrada, dessa vez como ala de passo marcado da Barão de Itararé.

Enquanto os últimos bailarinos descem do palco para mais uma vez trocar o figurino, a bateria da Barão assume seu posto. Aos poucos, os bailarinos e percussionistas das Dandaras assumem suas posições enquanto integrantes da Barão de Itararé (intérprete, harmonia, mestre sala e porta bandeira, passistas e rainhas). A partir de então a festa é do público, que canta e samba, empolgadíssimo, em meio a bateria, aos passistas e às rainhas. Dois momentos desse evento podem ser visualizados na figura 14, apresentada a seguir:



<sup>48</sup> O jongo, descrito pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial brasileiro, é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. (Disponível em [portal.iphan.gov.br](http://portal.iphan.gov.br). Consultado em janeiro de 2014).

Figura 14: Percussão das Dandaras em dois momentos distintos: quando a apresentação envolve somente as Dandaras e quando a apresentação envolve também a Barão, respectivamente.

Fonte: arquivo pessoal.

#### 4.4.1.3 1° FESMAN

O 1° Festival Municipal de Artes Negras (FESMAN), promovido pelo Museu Comunitário Treze de Maio em comemoração ao seu 110° aniversário (desde sua fundação como Clube Social Negro e depois como o primeiro Museu Comunitário destinado a preservação, valorização e difusão da cultura afro brasileira do Rio Grande do Sul), foi criado e construído com a proposta de ser uma atividade comemorativa e reflexiva, através da difusão artística e cultural negra da cidade de Santa Maria/RS e região, nos dias 10 e 11 de maio de 2013, contando com as mais diversas atividades, dentre elas música, dança, poesia, teatro, culinária e capoeira.

Essa apresentação foi bastante representativa pois foi realizada no Museu Treze de Maio, praticamente a “casa” das Dandaras, e envolveu um público bastante significativo, em torno de 100 pessoas (pode não parecer muito, mas para o espaço físico disponível é um número bastante considerável), pessoas estas que, em algum momento já haviam prestigiado uma apresentação do grupo, mas que, mesmo assim, interagiram e se emocionaram como se fosse a primeira vez que a viam.

Diferente do que aconteceu na Praça Saldanha Marinho, em que muitas pessoas não tinham ido até o local especificamente para assistir ao espetáculo, nessa ocasião, todas as pessoas que se faziam presentes tinham ido com o objetivo de prestigiar a programação. Eram pessoas ligadas, direta ou indiretamente, ao Movimento Negro, às atividades desenvolvidas no Museu ou atuantes de alguma maneira na comunidade negra santa-mariense.

Além disso, foi mais um evento que contou com a participação de Dandaras e Barão de Itararé, sem esquecer que a coordenadora e coreógrafa, Marta Messias, foi

homenageada, juntamente com Mestre Chico, por suas contribuições para com a comunidade afrodescendente de Santa Maria, como ilustra a figura 15.

Foi feita uma pequena fala, apresentando cada um dos homenageados e, em seguida, eles também tiveram a oportunidade de falar. Mestre Chico foi bastante breve, somente agradecendo e dizendo que ficava bastante feliz com a homenagem. Marta Messias, por sua vez, também agradeceu a homenagem e a dedicou a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, dizendo que o grupo era o trabalho de sua vida e a razão de ela lutar tanto pelos seus objetivos.



Figura 15: Marta Messias recebendo homenagem durante o I FESMAN

Fonte: facebook do Museu. Site: <https://www.facebook.com/museutrze.demaio?fref=ts>

Logo após as homenagens, Mestre Chico fez uma pequena apresentação de percussão ao vivo, para que as Dandaras pudessem acabar os preparativos para sua apresentação.

Como de costume, foram apresentadas duas coreografias (*Bambara* e *Ojú Ewá*) com a peculiaridade de que não foi feita a troca de figurinos para uma e outra. Normalmente começamos pela *Bambara*, coreografia em que todos dançam e depois a *Ojú Ewá*, onde somente 10 bailarinos dançam. Nessa ocasião, os 10 bailarinos que geralmente dançam somente a segunda coreografia já entraram com o figurino desta, sendo assim, a primeira apresentação acabou sendo constituída por bailarinos trajados com dois figurinos diferentes.

Mais uma vez pudemos dançar ao som de gritos e aplausos do público, que, devido ao espaço restrito, estava bastante próximo. Assim, víamos de perto suas fisionomias alegres e empolgadas com o ritmo da percussão, aplaudindo a cada parada breve existente nas coreografias. Especialmente nessa apresentação, essa participação e apoio da plateia foi muito importante e estimulante, já que, sem a troca de figurinos, acabamos dançando as duas coreografias sem sequer um intervalo entre elas, o que é extremamente cansativo e desgastante. Encerradas as apresentações, fomos aplaudidos de pé.

Para que houvesse um tempo mínimo entre Dandaras e Barão, foi inserida outra apresentação artística entre as já citadas. Encerrando a noite e as atividades do I FESMAN, a Escola de Samba Barão de Itararé fez sua apresentação, contagiando a todos e convidando o público presente a “cair no samba”, como verificado na figura 16.



Figura 16: Dandaras e Barão no I FESMAN.

Fonte: facebook do Museu Treze de Maio. Site: <https://www.facebook.com/museutrece.demaio?fref=ts>

#### 4.4.1.4 Restinga Seca

Finalmente, a última apresentação elencada para esta análise foi a ocorrida no dia oito de junho de 2013, no quilombo de São Miguel<sup>49</sup>, na cidade de Restinga Seca. Algumas bailarinas das Dandaras, acadêmicas do curso de Educação Física/UFSM trabalham no Programa Esporte e Lazer da Cidade (PELC) - Povos e Comunidades Tradicionais – Quilombolas e Rurais, e organizaram e viabilizaram a apresentação.

Se as apresentações anteriores foram escolhidas por terem sido, sob algum aspecto positivas para o grupo, esta foi escolhida exatamente pelo contrário. Num primeiro momento, acreditei que a apresentação não foi bem sucedida em função dos inúmeros contratempos internos que o grupo enfrentou na ocasião, como a falta de muitos bailarinos e até mesmo percussionistas, o que sempre prejudica a performance, mas depois de algum tempo e de ter contato com algumas informações que me eram desconhecidas, pude concluir que a apresentação foi problemática em função de relações religiosas.

A grande maioria dos moradores do quilombo é da religião Pentecostal<sup>50</sup>, chegando a ter uma ramificação da Igreja Deus é Amor dentro da própria comunidade. Esta é uma religião com normas bastante rígidas e que definem toda a vida de seus seguidores, ditando como devem ser suas condutas com relação ao comportamento, vestimentas e postura social. Eles possuem até um “manual”, fornecido pela igreja, com tudo que lhes é permitido ou não fazer.

---

<sup>49</sup> O quilombo de São Miguel está localizado no município de Restinga Seca, região central do Rio Grande do Sul. O município situa-se em uma região que concentra grande quantidade de comunidades quilombolas no estado. Fonte: [http://www.cpis.org.br/comunidades/html/brasil/rs/rs\\_quilombosrurais\\_saomiguel.html](http://www.cpis.org.br/comunidades/html/brasil/rs/rs_quilombosrurais_saomiguel.html). Consultado em setembro de 2013.

<sup>50</sup> O Pentecostalismo chegou ao Brasil em 1910, vindo dos Estados Unidos, pelas mãos de um missionário que atuou em colônias italianas no sul e no sudeste do país. Os seguidores desta religião creem no poder do Espírito Santo, através do batismo feito em seu nome, almejando o alcance de dons e curas. A Igreja Deus é Amor destaca-se como sendo uma das mais rígidas e legalistas de todas as igrejas pentecostais, a ponto de estabelecer regras a serem seguidas por seus fieis. Com o acréscimo do prefixo “neo”, as igrejas pentecostais passaram a valorizar mais o pragmatismo, passaram a adotar a gestão empresarial na condução dos templos, utilização da mídia para o trabalho de conversão em massa e propaganda religiosa e centralidade na batalha espiritual contra outras denominações religiosas, principalmente o espiritismo e as religiões afro-brasileiras (SILVA, 2007).

A religião tem tanta influência sobre a vida destes quilombolas que, através de suas regras e restrições, faz com que este grupo de indivíduos chegue ao ponto de ter restrições com sua própria cultura, ficando reticentes com traços marcantes da população afro-brasileira, como a dança. Por se tratar de um grupo de dança afro, comumente associado à religião de matriz africana e, mais do que isso, à macumba e à magia negra, ou seja, coisas vistas como negativas por quem desconhece o real sentido da religião, as Dandaras já foram recebidas com receio e apatia pela comunidade. Quando viram o figurino, que deixa o corpo bastante à mostra, e ouviram o som dos tambores, a apatia foi ainda maior, o que deixavam transparecer em suas fisionomias, com olhares de reprovação e desinteresse.

Segundo Silva (2007), essa repulsa pelas religiões de matriz africana explica-se pelo fato de que na crença pentecostal, é preciso eliminar a presença e ação do demônio no mundo, classificando as outras denominações religiosas como pouco engajadas nessa batalha, principalmente as religiões afro, cujos deuses, principalmente os exus e as pombagiras, são vistos como manifestações demoníacas.

Apesar de parecerem completamente antagônicas, a religião de matriz africana e o neopentecostalismo possuem algumas características que podem aproximá-las, principalmente no que se refere à questão da experiência religiosa vivida no corpo. Essa característica era até então própria da religião afro e do espiritismo, até que o neopentecostalismo surgiu com a possibilidade de valorização da experiência do avivamento religioso. Deste modo, combater as religiões afro-brasileiras é mais uma forma de atrair fiéis sedentos por uma experiência religiosa com forte apelo mágico, com a vantagem da legitimidade social conquistada pelo campo religioso cristão.

Todo esse contexto explica, e explica muito, as condições encontradas no quilombo quando as Dandaras foram se apresentar. Em resumo, uma série de fatores, entre fatores internos e externos, colaborou para que esta apresentação, que poderia ter sido muito positiva e gratificante, por ser em um espaço afro-brasileiro, um quilombo, uma forma de resistência e manifestação da cultura afro, acabou sendo uma das mais problemáticas e menos satisfatórias para o grupo. Alguns momentos que compuseram esse evento podem ser visualizados a seguir, através da figura 17:



Figura 17: Apresentação Dandaras no Quilombo, em Restinga Seca.

Fonte: arquivo pessoal. Junho de 2013.

#### 4.5 O QUE ESTÁ NAS ENTRELINHAS DE CADA PERFORMANCE?

Como já dito anteriormente, a performance tem uma ligação bastante estreita com o ritual, sempre tendo em mente que os rituais não são somente os rituais religiosos, e que o ritual levado em consideração neste trabalho é o ritual estético. Segundo Turner (2013), os rituais revelam os valores em suas instâncias mais profundas, nos quais os indivíduos expressam aquilo que os toca mais intensamente, e que, em último grau, os valores do grupo é que são revelados. Deste modo, através dos rituais, podem-se perceber muitos aspectos da cultura deste grupo.

Através desta performance, a Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras procura mostrar o povo negro como guerreiro, valente, lutador, mas também alegre, festivo. Isso é passado tanto pela própria dança quanto pelo figurino/adereços e pelo ritmo percussivo, e reforçado pelos releases, conforme foi analisado anteriormente.

Percebe-se então que, para os indivíduos ou mesmo para os grupos, a vida social é um processo dialético, que contempla sucessivas experiências de alto e baixo, de *communitas* e de estrutura (normas costumeiras e padrões éticos que moldam o padrão de comportamento que se espera dos indivíduos), de homogeneidade e diferenciação, de igualdade e desigualdade. Sendo assim, a experiência de vida de cada indivíduo o expõe alternadamente à estrutura e à *communitas*, a estados e a transições.

Deste modo, nas interações existentes nas Dandaras, percebe-se constantemente essa fluidez entre estrutura e *communitas*, entre heterogeneidade e homogeneidade, uma vez que, em um aspecto estrutural, existem diferenciações entre os membros, sejam elas de *status* (coordenadores, percussionistas, bailarinos), de geração (Geração 1, 2 e 3), de parentesco, etc., mas no momento da performance, são todos iguais, são todos “uma coisa só”, inclusive bailarinos e percussão, devido a grande necessidade de estarem todos na mesma sintonia, na mesma vibração.

Para Schechner *apud* Ligiéro (2012), a *communitas* pode ser normativa ou espontânea. A normativa é ordenada, imposta, rígida, como a partilhada nos rituais religiosos. Já a espontânea é diferente, quase o oposto da anterior, ela não é imposta, como o próprio nome sugere, ela acontece espontaneamente. Isso não quer dizer que ela “simplesmente aconteça”, na verdade, ela é gerada por uma série de procedimentos, ou acontecimentos, que fazem com que esse sentimento de comunhão seja construído.

No caso das Dandaras, um sentimento de *communitas* se manifesta quando o grupo partilha um sentimento ou um objetivo comum. Isso pode ser quando estamos nos preparando para uma apresentação muito significativa, seja por ser em um lugar representativo, ou para um público representativo, o que exige um maior empenho para fazer uma apresentação à altura, seja quando estamos nos preparando para um concurso, quando o que se busca é um trabalho mais técnico, ou mesmo quando uma apresentação é bem feita, bem executada, fazendo aflorar esse sentimento de dever cumprido, de satisfação. Isso justifica a escolha das quatro apresentações que foram descritas anteriormente.

Cada uma dessas apresentações, a sua maneira, criou esse sentimento de *communitas* entre os bailarinos. Na de Montenegro pelo fato inédito de estarmos pela primeira vez entrando em um espaço tão rígido e tão restrito como um CTG e por termos mostrado um excelente trabalho, refletido no entusiasmo do público com o que

assistia. Já as apresentações em Santa Maria são importantes pelo fato de que foram realizadas “em casa”, em locais conhecidos, para pessoas conhecidas, principalmente para a família dos bailarinos, que sempre que podem estão presentes, prestigiando seus filhos. Nas viagens é mais difícil disso acontecer, devido ao número restrito de pessoas que podem acompanhar.

A apresentação de Restinga Seca, por sua vez, criou o sentimento comum de estranhamento, já que foi visível o quanto a apresentação não agradou, mas ninguém sabia ao certo o motivo. Isso fez com que surgisse a hipótese de que tenha sido um problema interno do grupo, a falta de alguns bailarinos e percussionistas, que ficou aparente e por isso afetou o resultado final. Sendo assim, surge aquele sentimento de que não fomos profissionais o suficiente para superar este contratempo, quando, na verdade, os fatores envolvidos eram outros, completamente diferentes.

Outro fator que favorece esse sentimento é o fato de que, quando estamos em um momento de apresentação, somos todos iguais. Usamos o mesmo figurino, a mesma maquiagem, os mesmos adereços, o que não permite nenhuma diferenciação entre um bailarino e outro, colocando todos no mesmo nível, sem individualidades, sem postos ou privilégios.

Além disso, tem-se a questão relacionada com o que Schechner *apud* Ligiéro (2012) chamou de espaço-tempo ritual, ou seja, a preparação existente e necessária do espaço em que ocorrerá a performance no caso, e de seus participantes. Esses procedimentos “ritualizados” ajudam a criar um sentimento de união, antes mesmo de começar o ritual.

“O performer deixa o mundo do seu dia a dia e, por meio da preparação e do aquecimento, entra no performar. Quando a performance termina, o performer se “acalma” [...] e entra novamente no seu cotidiano. [...] Ele foi ‘transportado’ [...] não ‘transformado’” (SCHECHNER, 2012, p. 71).

Neste sentido, para as Dandaras, a preparação inclui chegar ao local da apresentação, colocar o figurino, fazer a maquiagem, e se estende até o momento de se apresentar. Já o momento em que o performer se acalma abrange o tirar do figurino, o tirar da maquiagem, o voltar a vestir suas roupas do cotidiano e o retorno de cada um para sua casa.

Em vista disso tudo, pode-se aproximar a performance apresentada pelo grupo com um rito de iniciação, definido por Turner (2013) como ritos que acompanham toda e qualquer mudança, seja ela de lugar, de estado, de posição social, de idade. Sendo assim, através da participação no grupo, através desses momentos de liminaridade e *communitas*, há uma mudança, um aprendizado, não somente técnico e com relação à dança, mas principalmente com relação ao conhecimento da cultura afro-brasileira, suas crenças, seus valores, seus princípios, o que reflete na concepção de um sentimento de negritude, na constituição, ou reconstituição de uma identidade negra, enfim, em um processo de reconhecimento étnico.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho não se pretendeu fazer afirmações decisivas e definitivas a respeito do processo de (re)significação identitária e étnica entre jovens negras, uma vez que, como se sabe, este processo é muito amplo, dinâmico e relacional. O que se pretendeu então foi apontar alguns aspectos referentes a esse processo nas bailarinas da Cia de Dança Afro Euwá-Dandaras, sendo que, mesmo dentro desse universo, as conclusões a que se chegaram não esgotam o tema.

O primeiro ponto a ser ressaltado é que estas análises seriam bastante diferentes caso eu não fosse bailarina do grupo, se não tivesse um contato tão próximo com o objeto há tanto tempo e se não existissem relações de amizade e parentesco tão presentes. Mas acredito que isso não tenha sido um problema insuperável, apenas exigiu um maior esforço, no sentido de afastamento e estranhamento, e uma maior vigilância, a chamada vigilância epistemológica, durante todas as etapas do trabalho. Neste sentido, os fatos apenas foram vistos e analisados de outra perspectiva, de dentro para fora e não de fora para dentro.

O trabalho de campo também exigiu que distintas estratégias fossem adotadas para que pudesse ser realizado. Talvez a principal delas tenha sido estabelecer uma relação de troca, de reciprocidade com as meninas envolvidas nas danças. Marcel Mauss (2003), em seu trabalho intitulado “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”, já afirmava que essas trocas estão presentes desde as sociedades mais antigas, porém, não são coisas do passado, sendo de fundamental importância para se compreender a sociedade moderna. Para ele, essas trocas, que pressupõem obrigações, podem variar desde a troca de mercadorias, até a simples troca de um sorriso. Neste sentido, o autor definia a dádiva de um modo bastante amplo, incluindo não somente presentes, mas também visitas, festas, heranças, entre tantas outras coisas.

Neste sentido, quando me propunha a ajudar alguma delas em alguma atividade, seja acadêmica, profissional ou mesmo pessoal, elas sentiam-se “obrigadas” a colaborar com o meu trabalho. Essa relação foi o que possibilitou, em muitos momentos, que eu conseguisse que elas me disponibilizassem algum tempo, seja para as entrevistas, seja para os grupos focais, ou mesmo para conversas informais, sendo que elas ocorreram mais com a Geração 2, que é a mesma geração em que eu me enquadro.

O aspecto geracional é bastante representativo dentro das Dandaras. A Geração 1, principalmente as figuras da coordenadora e coreógrafa Marta Messias, e de seu irmão Waldomiro Messias, responsável pela percussão, são as mais influentes dentro do grupo. Essa geração é a que reúne as principais figuras “organizadoras” do grupo e, conseqüentemente, os com faixa etária mais avançada. São estes indivíduos que têm uma longa trajetória de militância política, que estão envolvidos no carnaval há mais tempo e que têm as relações mais próximas com a religião de matriz africana, sendo que estes laços os une até hoje.

Dentro desta geração, e do grupo como um todo, a figura de Marta é central. Ela, como coordenadora geral, é o principal agente do grupo e quem, em última instância, toma todas as decisões referentes ao grupo. Sua figura é tão influente e tão respeitada que pode ser comparada a figura de pai ou mãe de santo em uma casa de religião. E, por isso, é a figura de referência para as Dandaras.

Para Lima (1977), o líder do terreiro está naturalmente investido de uma série de poderes, associado muitas vezes a uma personalidade bastante forte, capaz de exercer toda sua autoridade sobre os demais membros do grupo, de quem recebe obediência e respeito absolutos.

Por estarem em uma faixa etária bastante próxima à da Geração 1, a Geração 2 é a que possivelmente seja mais influenciada pela primeira. Na Geração 2 estão os bailarinos há mais tempo envolvidos com as Dandaras, que convivem há mais tempo e que viveram mais ativamente o período de militância da fase inicial do grupo, e que também têm, direta ou indiretamente, relações ou convívio com a religião de matriz africana, seja porque seus pais, avós e outros familiares são de religião, ou simplesmente por serem simpatizantes. Algumas das jovens dessa geração estão no grupo desde que Marta assumiu como coordenadora e coreógrafa, em 1999. Deste modo, estas meninas fizeram parte de uma primeira formação em que o grupo era composto exclusivamente por jovens negras, fizeram parte do processo de revitalização do prédio do Museu Treze de Maio, da luta do movimento negro da cidade em prol das Políticas de Ações Afirmativas na Universidade Federal de Santa Maria e, conseqüentemente, se beneficiaram dessas políticas, uma vez que atualmente, todas as bailarinas em idade universitária estão cursando o ensino superior, ou já o concluíram, sendo que a grande maioria é cotista.

Além disso, entre as bailarinas, é na Geração 2 que se encontram as bailarinas que possuem relações familiares com a coordenadora, ou seja, nesse grupo estão suas duas sobrinhas (uma com laços sanguíneos e outra com laços de consideração). É importante salientar que são essas meninas que assumem algumas posições mais organizacionais do grupo, principalmente na ausência da figura de Marta.

Percebe-se assim que estas meninas, responsáveis por organizar as atividades do grupo quando Marta não está, foram escolhidas por ela, seja por uma relação de amizade ou parentesco, mas principalmente por uma relação de confiança. Neste sentido, de uma forma geral, a Geração 2 pode ser entendida como os filhos de santo de uma casa de religião, que passam por uma série de rituais e obrigações até se tornarem “prontos”. E é basicamente o que acontece com essas meninas. Quando elas entraram no grupo, eram bailarinas, assim como qualquer uma das outras. Com o passar do tempo, com o processo de aprendizagem, foram mostrando que poderiam assumir outras funções para ajudar na organização do grupo e a elas foram sendo atribuídas funções, obrigações, mas sempre sendo instruídas pela coordenadora.

Já as meninas da Geração 3, por serem mais jovens, por terem ainda menos tempo de vivência e experiência com as Dandaras, não assumem nenhuma função no grupo além de serem bailarinas. Elas também não têm muita vivência de militância, uma vez que quando começaram a fazer parte do grupo, este já não era mais tão militante quanto na época de sua formação. A Geração 3 não tem muita proximidade ou afinidade com a religião de matriz africana e, além disso, não tem relações de parentesco com Marta e, talvez por serem mais jovens, não tem tanto convívio com ela, além dos momentos em que o grupo está reunido.

Porém, isso não quer dizer que futuramente estas meninas não estejam ocupando as posições hoje ocupadas pela Geração 2. Nas Dandaras tudo é muito cíclico, e há momentos que as bailarinas não conseguem conciliar a vida acadêmica ou profissional com as atividades do grupo e precisam se afastar, temporária ou definitivamente. Deste modo, estas meninas que hoje ainda estão em processo de “formação”, através das vivências e do aprendizado que estão tendo, futuramente poderão estar aptas a desempenhar funções além de simplesmente dançar. Isto é tão verdade que a própria Marta entrou no grupo apenas como coreógrafa, e foi com o tempo, com as vivências, que foi adquirindo experiência e conquistando a confiança das bailarinas, de suas

famílias, da própria Ivonete, fundadora do grupo, até assumir a posição que ocupa hoje, de coordenadora e coreógrafa, e de referência para estas jovens.

A questão norteadora deste trabalho refere-se ao processo de (re)significação identitária. Sabe-se que identidades se constroem, ou são construídas, muito em função dos grupos ou indivíduos com os quais os sujeitos convivem. Nesse sentido, se a identidade não é um discurso, pelo menos se fundamenta em um discurso. No caso das Dandaras, o grupo, através, principalmente, de seus agentes, como a coordenadora e coreógrafa Marta Messias, tem um discurso bastante articulado e político sobre o que é ser negro, sobre o que é a negritude, sobre racismo, preconceito, sobre a cultura afro e tantas outras coisas. Esse conjunto de fatores acaba influenciando no que o grupo é, ou no que o grupo se transformou, ou no que poderá se transformar, ou seja, no processo de (re)constituição identitária das que compõem esse grupo.

Segundo a visão interna do grupo, o papel das Dandaras na vida destas meninas diz respeito ao trabalho que é feito com relação ao resgate da autoconfiança dessas jovens negras, como revela a fala a seguir:

“A autoconfiança é bastante significativa, dentro do grupo a gente consegue ver que elas se posicionam melhor na sociedade, nos espaços onde estão, se posicionam mais perante sua família, seu universo social, e a autoconfiança é um ganho positivo, porque eu passo muito isso pra elas, a coragem, a força, a energia, o eu posso, eu consigo.” (Marta, coordenadora e coreógrafa, 41 anos, Geração 1).

Além disso, o grupo trabalha muito com a questão da valorização da autoestima, funcionando também como um espaço de “libertação”, onde estas meninas aprendem a aceitar seus corpos como eles são, seus cabelos como eles são, suas origens, sua ascendência. Neste sentido, talvez um dos aspectos mais significativos e evidentes seja a questão do cabelo, como pode-se perceber nos depoimentos que seguem:

“O grupo ajudou claro, porque eu entro aqui e nossa, é todo mundo negro né, ninguém vai ficar olhando pro cabelo da outra e falar ‘ai, olha o cabelo dela’.” (Vitória, bailarina, 18 anos, Geração 3).

“É, e a gente ficou mais, eu acho que assim, a gente perdeu mais o constrangimento de se esbanjar, de cortar mais o cabelo, e ficar loira e ficar morena, porque aqui todo mundo é diferente e ao mesmo tempo é legal e

visto por muita gente como bonito sabe.” (Milena, bailarina, 15 anos, Geração 3).

Mas percebe-se que, além deste papel, que também é de extrema importância, em uma sociedade na qual estas jovens sofrem uma dupla discriminação por serem mulheres e por serem negras, as Dandaras funcionam ainda como um lugar de fazer política, mesmo que não nos moldes tradicionais de militância, mas sim através da arte.

Nilma Lino Gomes (2008), em seu artigo “Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra”, escrito a partir de sua tese de doutorado, na qual realizou uma pesquisa em quatro salões de beleza étnicos da cidade de Belo Horizonte/MG, afirmou que

mesmo que não queiramos cobrar desses estabelecimentos uma eficácia política nos moldes tradicionais da militância, uma vez que são estabelecimentos comerciais e não entidades do movimento negro, o fato é que, ao se autodenominarem “étnicos” e se apregoarem como divulgadores de uma autoimagem positiva do negro em uma sociedade racista, os salões se colocam no cerne de uma luta política e ideológica. A questão racial, em um país racista, sempre será política e ideológica, quer queiramos ou não, pois se contrapor ao racismo é se contrapor a práticas, posturas e ideologias. Exige posicionamento e mudança de comportamento (GOMES, 2008, p. 12).

Em vista disso, as Dandaras, mesmo que não tendo uma ligação direta com o movimento negro, nem com qualquer outra forma de organização política, desempenham um papel político, pois, através da exaltação e valorização da cultura afrodescendente, trabalham também com questões mais amplas, como o preconceito, o racismo e as Políticas de Ações Afirmativas.

Mas todas as bailarinas são politizadas? Todas têm essa discussão? Talvez não o mesmo nível de politização nem o mesmo nível de entendimento a respeito desses e de tantos outros temas, porém, mesmo que inconscientemente, todas têm um discurso político. Sendo assim, percebe-se que o aprendizado de militância é diferente de militância política, aquela militância partidária, mas mesmo assim é militância, e é política, já que envolve toda uma ideologia e uma maneira de se posicionar. Em outras palavras, mesmo que não seja nem esteja ligado a uma organização política, seja um partido político ou um movimento social, o grupo faz política, já que, conforme Gomes

(2008), a questão racial é sempre política e ideológica, mesmo que não esteja engajado a um movimento social, a uma organização política ou a um partido político.

Quando se pensa em um discurso político e ideológico podemos nos remeter aos releases que a coordenadora e coreógrafa produz para embasar e fundamentar a performance das Dandaras. Estes releases tem uma carga política e ideológica muito forte, uma vez que enfatizam claramente os valores e a imagem do negro.

Imagina-se que o que se vê ali, manifestado por esses releases, seja resultado de muita discussão, muito debate, muito estudo do grupo com relação ao que está sendo proposto, e na realidade não é. Evidentemente há uma pesquisa, um trabalho intelectual por parte da coordenadora, sendo que ela trabalha com a temática afro-brasileira também em sua carreira profissional e acadêmica. Mas isso não se manifesta claramente, abertamente, no grupo como um todo.

Não há um momento de discussão para que as questões étnicas e identitárias sejam abordadas, nos quais sejam mostradas claramente as referências em que o trabalho do grupo se baseia, de onde estes elementos, principalmente os da performance, são retirados e, principalmente, do papel político das Dandaras. Houve uma época em que a coordenadora tentou inserir esses debates nas atividades do grupo, mas não conseguiu dar seguimento porque, naquele momento, naquelas circunstâncias, as bailarinas não se mostraram interessadas nem abertas a isso, como mostra sua afirmação:

“É uma questão de amadurecimento, em que alguns têm um pouco mais, outros um pouco menos, porque é de cada um, nem todos têm a mesma idade ou tempo de estada no grupo, então isso faz bastante diferença. Alguns já estão extremamente maduros e outros talvez precisem de um processo um pouco mais ainda, de um outro tipo, de um tempo maior para se construir.”  
(Marta, coordenadora e coreógrafa, 41 anos, Geração 1).

Percebe-se então que, se talvez essa discussão fosse proposta no contexto atual, a receptividade fosse outra. Hoje essas meninas já estão mais maduras, já estão, em sua maioria, em um ambiente universitário, o que as coloca em um outro nível de entendimento a respeito de discussões mais teóricas, assim como já têm outra visão acerca do papel que desempenham por estarem inseridas nas Dandaras.

Neste sentido, talvez a função das Dandaras seja ampliar os horizontes dessas meninas e criar nelas a vontade, o interesse, de saber mais, de aprender mais a respeito desse universo que conhecem empiricamente, através das vivências. O meu caso pode ser um exemplo disso. Conheço o grupo e participo dele há mais de dez anos, mas somente agora senti a necessidade de entendê-lo sob uma perspectiva diferente da que eu tinha. Queria entendê-lo de forma mais ampla, enquanto um espaço de interação, de sociabilidade, entender as relações que estão por detrás do que, num primeiro momento, parece ser apenas uma performance artística.

Pensando nos aspectos de ritual, as Dandaras seriam um bom exemplo de um rito de iniciação, nos moldes de Turner (2013), no sentido que, estando inseridas no grupo, estas meninas estão em constante aprendizado, estão aprendendo nessa relação estabelecida entre elas, entre elas e a coordenadora, entre elas e a percussão. E assim elas vão se moldando, vão aprendendo juntas e saem dali diferentes, não só com relação a dança propriamente dita, mas com relação a suas próprias vidas, com relação a suas noções e entendimentos a respeito de um pertencimento étnico, ou seja, o que é ser negro, do que é uma identidade negra.

Neste sentido, mais uma vez o recorte geracional traz consigo diferenças significativas. Para a Geração 1, essa identidade negra e esse pertencimento étnico se manifesta de uma forma mais militante, mais engajada politicamente, uma vez que esses indivíduos fazem parte de uma geração que teve que lutar pelas mudanças que começam a ser percebidas atualmente. Foi essa geração que, associada ao movimento negro, lutou por melhores condições para os negros, que lutou pelas Políticas de Ações Afirmativas, que lutou para que o negro pudesse ser ele mesmo e ter o seu lugar na sociedade. Dessa forma, com a convivência com a Geração 1, a Geração 2 e 3 estão constantemente em um processo de aprendizagem, de conhecimento e reconhecimento de todo o percurso que foi trilhado até hoje.

Além disso, a Geração 1 ainda tem forte ligação com a religião de matriz africana e com os valores de familiaridade e coletividade tão presentes na religião, e procuram passar estes valores para os mais novos, sempre reforçando que as Dandaras são como uma família, na qual o coletivo é mais importante do que o individual, que juntos sempre serão mais fortes, mas principalmente, destacando a importância do respeito às diferenças, de forma a estimular a compreensão de que cada um no grupo

tem suas características próprias, suas qualidades e seus defeitos, mas que é justamente isso que faz com que cada um tenha sua contribuição a dar ao conjunto.

Neste sentido, a Geração 2 foi a que experienciou mais diretamente todo esse processo de transição gerado pelas lutas da Geração 1. Essa geração vivenciou a criação de leis que visam garantir um tratamento igualitário para com os afrodescendentes, como o Estatuto da Igualdade Racial e as próprias Políticas de Ações Afirmativas, presenciou a descoberta do negro como consumidor e público alvo, o surgimento de produtos étnicos, principalmente para os cabelos, entre outros avanços, alguns mais, outros menos significativos, mas de qualquer forma, avanços.

Em função disso, essa geração talvez seja a que mais (re)significou sua identidade negra, passando de um momento em que, conforme Pinho (2004), os negros sofriam constantemente com o “estigma de ser negro”, sendo associados ao que é feio, ao que é ruim, ao que não presta, valores estes que foram tão fortemente introjetados nos afrodescendentes que eles mesmos se viam como inferiores, para um momento em que estes passam a se ver de uma forma diferente, positiva, descobrindo, ou redescobrando sua autoestima e o seu valor.

Como demonstrado no decorrer do trabalho, possivelmente o aspecto mais significativo desse processo de (re)significação identitária seja o cabelo. As bailarinas da Geração 2 são as que mais modificaram a maneira de usar o cabelo, passando principalmente dos alisamentos, relaxamentos e alongamentos para o uso dos cabelos naturais, crespos, e até mesmo “*blacks*”.

Já a Geração 3, já vivencia um contexto completamente diferente do experienciado pela Geração 1, que deu início às lutas que propiciaram estas mudanças, e pela Geração 2, que vivenciou o momento de transição entre um estágio e outro. A Geração 3 já participa do momento em que o negro se posiciona mais ativamente na sociedade, em que se vê representado na mídia, em que tem acesso ao ensino superior e ao mercado de trabalho, mesmo que ainda não em posição de igualdade com os brancos, e em que o cabelo e as várias formas de usá-lo já não são mais um tabu, visto que essas jovens têm autonomia para decidir como querem usá-lo e, caso optem pelo crespo, têm produtos específicos para esse tipo de cabelo.

Sendo assim, mais uma vez percebe-se o caráter “educativo” das Dandaras, em que, em várias instâncias, existe um processo de aprendizagem, seja na dança, seja com

relação aos elementos e aos valores da cultura afro, seja com relação à ampliação da visão de mundo dessas jovens, a partir do momento em que elas ingressam no ensino superior e definem quais carreiras desejam seguir, reforçando mais uma vez a função de rito de iniciação verificada no grupo.

Normalmente essas meninas entram nas Dandaras ainda crianças ou adolescentes e permanecem por muitos anos, só abandonando o grupo quando se torna impossível conciliar suas atividades com outras atividades pessoais, como o estudo, o trabalho ou mesmo a família, quando constituem a sua própria e têm filhos. Mas mesmo depois que se desligam, a “identidade de Dandara” permanece, porque é comum ouvir nas falas destas meninas, hoje mulheres, que não fazem mais parte do grupo, o quanto elas ainda se sentem pertencentes ao grupo, o quanto elas ainda se sentem fazendo parte desta família, a “família Dandaras”.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, José Carlos Gomes dos. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BARCELLOS, Daisy. **Família e ascensão social de negros em Porto Alegre**. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BARTH, Frederik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. *In: O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BECKER, Howard. **Segredos e Truques de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BITTENCOURT JÚNIOR, Iosvaldyr Carvalho. Os negros de Porto Alegre e a questão da identidade étnica. *In: Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. Vol. 2, n° 1(3), janeiro – julho/2005, p. 68-80

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

\_\_\_\_\_. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: UNESP, 2000.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Antropologia do Brasil**. Mito - história - etnicidade. São Paulo: Brasiliense, 1987, 2ª edição.

\_\_\_\_\_. **Cultura com Aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARVALHO, José Jorge de. Ações afirmativas para negros e índios no ensino superior: as propostas dos NEABs. *In*: SANTOS, Renato Emerson dos; LOBATO, Fátima (Org.). **Ações afirmativas: políticas públicas contra desigualdades raciais**, Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 191-203.

CORREA, Norton Figueiredo. **O batuque do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992.

COSTA, Sandra Regina Soares da. Uma experiência com autoridades: pequena etnografia de contato com o hip hop e a polícia num morro carioca. *In*: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. **Pesquisas Urbanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DESCOLA, Philippe. Aprendizados. *In*: **As lanças do crepúsculo: relações jivaro na alta Amazônia**. São Paulo: Cosacnaifi, 2006.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes sociais negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial**. Dissertação – Mestrado em Patrimônio Cultural, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

\_\_\_\_\_. A face afro-brasileira do patrimônio: a reinvenção do Clube Social Negro Treze de Maio de Santa Maria-RS em Museu Comunitário. *In*: RIBEIRO, José Iran e WEBER, Beatriz Teixeira. **Nova história de Santa Maria: outras contribuições recentes**. Santa Maria: Câmara Municipal de Vereadores, 2012.

\_\_\_\_\_. **Identidades e representações das mulheres negras na imprensa: do jornal A Voz do Treze ao website do Museu Comunitário Treze de Maio**. Tese – Doutorado em Comunicação Midiática, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, em andamento.

FIGUEIREDO, Angela. Dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. *In*: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo. **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: ABA/EDUFBA, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LC, 1988.

GOMES, Christiane. **Dicionário Crítico do Lazer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo**. Educação e Pesquisa, São Paulo, vol. 29, nº 1, p. 167 a 172, jan/jun 2003.

\_\_\_\_\_. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. *In*: II Seminário Internacional de Educação Intercultural; Gênero e Movimentos Sociais, 2003, Florianópolis. **Anais**. Florianópolis: UFSC, 2003.

\_\_\_\_\_. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão; *In*: **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal 10639/03**; Brasília, SECAD-MEC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

\_\_\_\_\_. **Identidades e Corporeidades Negras: uma experiência com formação de professores(as) para diversidade étnico-racial**, Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

\_\_\_\_\_. **Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra**. Contemporânea: Dossiê Relações Raciais e Ação Afirmativa, n. 2, p. 37-60, jul-dez 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Vivaldo da Costa. **A família-de-santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo de relações intra-grupais**. Pós-Graduação em Ciências Humanas da UFBA. Salvador/BA, 1977.

LUCE, Patrícia Campos *et al.* **Experiência, performance e práticas de aprendizagem: temas para pensar o lazer de forma não fragmentada**. Licere, Belo Horizonte, v. 13, n.2, jun/2010.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva e Esboço de uma Teoria geral da Magia. *In: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Kosak-Naify, 2003.

MEINERZ, Nádya Elisa. Um olhar sexual na investigação etnográfica: notas sobre trabalho de campo e sexualidade. *In: BONETTI, Alinne; FLEISCHER, Soraya. Entre saias justas e jogos de cintura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

MESSIAS, Marta Iris Camargo. **A importância da inclusão da cultura afro-brasileira nos currículos de Educação Física escolar a partir do conteúdo capoeira**. Dissertação – Mestrado em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Movimento Social Negro: da contestação as políticas de ações afirmativas e a implicação para aplicação da Lei Federal 10.639/03 - O caso da Rede Municipal de Ensino de Santa Maria**. Tese – Doutorado em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MONTEIRO, Cristiano Sobroza. **“Negros em terra de italianos”**: etnografia da migração de moradores da Comunidade Remanescente de Quilombos Arnesto Penna Carneiro de Santa Maria, RS, para Caxias do Sul, RS. Dissertação – Mestrado em Ciências Sociais, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

MUNANGA, Kabengele. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Revista Tempo Social**, vol. 19, n. 1. São Paulo, junho de 2007.

OLIVEN, Ruben G. **A parte e o Todo**. Petrópolis: Vozes, 1992.

ORO, Ari. **Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente**. Estudos Afro-Asiáticos, ano 24, n° 2. Rio de Janeiro, 2002.

PAIM, Paulo. **Estatuto da Igualdade Racial**, 2006.

PAIXÃO, Marcelo e CARVANO, Luiz M. Censo e Demografia: A variável cor ou raça no interior dos sistemas censitários brasileiros. *In*: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo. **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: ABA/EDUFBA, 2008.

PINHO, Osmundo Araújo. **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: ABA/EDUFBA, 2008.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PÓLVORA, Jacqueline Britto. **A Sagração do Cotidiano: Estudo de Sociabilidade em um Grupo de Batuqueiros em Porto Alegre/RS**. Dissertação – Mestrado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

\_\_\_\_\_. Na Encruzilhada: impressões da socialidade batuqueira no meio urbano de Porto Alegre/RS. *In*: BOAVENTURA LEITE, Ilka (org.). **Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

RECHENBERG, Fernanda. **Imagens e trajetos revelados: estudo antropológico sobre fotografia, memória e a circulação das imagens junto a famílias negras em Porto Alegre, RS**. Tese – Doutorado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SALAINI, Cristian. **“Nossos heróis não morreram”**: um estudo antropológico sobre formas de "ser negro" e de "ser gaúcho" no estado do Rio Grande do Sul Dissertação – Mestrado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SANSONE, Livio. **Negritude sem Etnicidade: O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador/Rio de Janeiro: EDUFBA, 2007.

\_\_\_\_\_. Urbanismo, globalização e etnicidade. *In*: Livio Sansone, Osmundo Araújo Pinho (organizadores). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eveline Pena da. **O preto onde tudo era branco: o negro também consome**. Trabalho Final de Graduação – Curso de Comunicação Social – Publicidade e

Propaganda, Centro de Artes, Letras e Comunicação, Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, 2008.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras: Significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo.** Rio de Janeiro: Mana, v. 13, 2007.

SILVEIRA, Paulo Roberto Cardoso da *et al.* **Identidade Negra em Construção: um estudo sobre o processo de identificação das jovens negras através da dança-afro.** XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidades e (Des)igualdades, **Anais.** Salvador/BA, 2011.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.** Petrópolis: Vozes, 2013.

VÍCTORA, Ceres Gomes. **Pesquisa Qualidade em Saúde: uma introdução ao tema.** Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.