Licenciatura em Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Marilza Oliveira

DANA97

# Danças Indígenas e Afrobrasileiras

# DANÇAS INDÍGENAS E AFROBRASILEIRAS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**
**LICENCIATURA EM DANÇA**
**ESCOLA DE DANÇA**

# DANÇAS INDÍGENAS E AFROBRASILEIRAS

***Marilza Oliveira***

Salvador
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**
Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho

Escola de Dança
Diretora: Dulce Lamego Silva e Aquino

Superintendência de Educação a Distância -SEAD
Superintendente: Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
CDE-SEAD
Lanara Souza
Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

**UAB -UFBA**

**Licenciatura em Dança**
Coordenador:
Prof. Antrifo R. Sanches Neto

**Produção de Material Didático**
Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens & Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Prof. Haenz Gutierrez Quintana
Projeto da Capa: Prof. Alessandro Faria

Arte da Capa:
Prof. Alessandro Faria
Foto de capa
Fotografo: Diney Araújo
Dançarina: Marilza Oliveira

Equipe de Revisão:
Edivalda Araújo

Equipe de Design
Supervisão: Prof. Alessandro Faria
Editoração / Ilustração
Mariana Passos Netto
Angélica Behrmann

Design de Interfaces
Raissa Bomtempo

Equipe Audiovisual
Direção:
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Assistente de Produção:
Letícia Moreira de Oliveira
Câmera / Iluminação
Maria Christina Souza
Edição:
Jeferson Alan Ferreira
Michaela Pacquola Janson

Animação e videografismos:
Marcela Cristina Miranda de Almeida
Trilha Sonora:
Pedro Queiroz Barreto

Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFBA

S586
Silva, Marilza Oliveira da
Danças Indígenas e Afrobrasileiras / Marilza Oliveira. -
Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2018.
74 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Dança na modalidade EaD da UFBA/SEAD/UAB.

ISBN: 978-85-8292-160-9
1. Dança - Estudo e ensino (Superior). 2. Dança afrobrasileira - Estudo e ensino. 3. Danças indígenas - Brasil - Estudo e ensino. 4. Dança na educação. 5. Identidade social - Brasil. 6. Baptista, Mercedes, 1921-2014 - Bailarina e Coreógrafa. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. II. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDU 793.3

# SUMÁRIO

**BOAS VINDAS** **07**

**MINICURRÍCULO DA PROFESSORA** **08**

**APRESENTAÇÃO DA DISCIPLINA** **09**

**UNIDADE TEMÁTICA 1**
**OS INDÍGENAS** **11**

**1.1 – Aprendendo um pouco sobre o povo de cada uma das cinco regiões brasileiras** **12**
1.1.1 – Tikuna 12
1.1.2 – Guarani 18
1.1.3 – Kaingang 24
1.1.4 – Pataxó 27
**1.2 – Danças indígenas** **31**
**1.3 – A música indígena** **37**
**1.4 – A pintura corporal indígena** **38**

**UNIDADE TEMÁTICA 2**
**OS AFRODESCENDENTES** **41**

**2.1 – Precursoras da dança afrobrasileira** **41**
2.1.1 – O encontro de Mercedes Baptista com Eros Volúsia 43
2.1.2 – Demorou, mas chegou sua hora, Mercedes Baptista! 45
2.1.3 – O grande encontro! Mercedes Baptista e Abdias do Nascimento 47
2.1.4 – De negra para negra a história fica diferente! 48
2.1.5 – De onde descende o trabalho de Mercedes Baptista? Acompanhe! 49
2.1.6 – A dança afrobrasileira de Mercedes Baptista. Vamos entender melhor!? 50

**2.2 – Em Salvador a dança de Mercedes Baptista ganha força. Também pudera, os orixás aqui estavam!** **52**
2.2.1 – O viva Bahia abre caminho! 53
2.2.2 – Vamos saber como a dança negra adentrou os muros da Escola de dança da UFBA? 56
2.2.3 – Nesse fluxo, sabe quem chega ao Brasil no ano de 1971? 57
2.2.4 – Agora é a vez do mestre da dança afro baiana. Nosso King! 59
2.2.5 – Por onde King caminhou? Acompanhe alguns lugares! 61
2.2.6 – Nosso Mestre King! 62
2.2.7 – Sobre os atabaques 63
**2.3 – Danças populares de matriz africana** **64**
2.3.1 – Samba 65
2.3.2 – Maracatu 67

**REFERÊNCIAS** **70**

Ilustração: Angélica Behrmann

# BOAS VINDAS

Seja bem-vindo/a ao Curso de Licenciatura em Dança na modalidade EAD da UFBA. Nossa universidade agradece a sua participação e parabeniza você por juntos fazermos história. Este é o primeiro curso de formação superior em dança a distância e com ele reafirmamos o pioneirismo da Universidade Federal da Bahia e da Escola de Dança.

Escolher a dança como atividade profissional é reconhecer sua importância como área de conhecimento autônoma e seu potencial na construção de uma sociedade mais justa, crítica e criativa. Não é um caminho fácil, mas as recompensas pessoais ultrapassam em muito as dificuldades. Sendo assim, esperamos que você tenha um excelente aproveitamento no curso e que ele seja um meio de desenvolvimento pessoal, artístico e pedagógico.

Incluir estudos voltados para a cultura indígena e afrobrasileira não é somente reconhecer a importância dessas etnias na formação do povo brasileiro pelas suas lutas e resistências, mas valorizar a riqueza do conjunto de saberes que contribuíram para a manutenção da tradição em consonância com a contemporaneidade, ultrapassando a fronteira do eurocentrismo, do preconceito e do racismo, que ainda perduram. Neste contexto, a dança como linguagem de emancipação e ação política assume seu lugar de empoderamento e se faz visível, mesmo aos olhos daqueles que não querem ver.

Um forte abraço e caminhos sempre abertos!

Marilza Oliveira

# MINI CURRÍCULO DA PROFESSORA

## Marilza Oliveira

Professora-Autora

Marilza Oliveira é Mestra em Dança e especialista em estudos contemporâneos em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, Licenciada e Bacharel em dança pela UFBA. Professora Assistente da Escola de Dança da UFBA com Dedicação Exclusiva, atuando na área de conhecimento referente aos Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afrobrasileiras. Integrante fundadora do Grupo Gira: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afrobrasileiros e Populares (Escola de Dança da UFBA/CNPq). Participa do Grupo de pesquisa Rede-Africanidades, da Linha de Pesquisa Cultura e Conhecimento do DMMDC – Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, sediado na UFBA. Artista da dança, atua como pesquisadora, educadora no campo das danças afrobrasileiras, intérprete, coreógrafa e preparadora corporal. Trabalhou com nomes representativos da dança, do teatro e da música no âmbito nacional e internacional..

Ilustração: Angélica Behrmann

# APRESENTAÇÃO DA DISCIPLINA

O componente curricular, Danças Indígenas e Afrobrasileiras, apresenta um recorte da cultura indígena e negra a partir dos seus rituais, danças e sua relação com questões da atualidade.

No ano de 2008, a Lei 11.645 alterou a LDB - Lei de Diretrizes e Bases - para incluir, no currículo oficial e particular da rede de ensino, a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afrobrasileira e indígena. Antes, a Lei 10.639, do ano de 2003, só contemplava a história da cultura afrobrasileira. Essa conquista se deu, justamente, para preencher a lacuna referente aos aspectos históricos e culturais responsáveis pela formação da população brasileira a partir dessas duas etnias nos seus aspectos sociais, econômicos e políticos, que passam a ser incluídos no currículo escolar, principalmente na área de artes, literatura e história brasileira.

Este componente será dividido em duas unidades. Na unidade I, trataremos de questões histórico-culturais referentes aos principais povos indígenas, seus territórios de identidade, rituais e danças. Na unidade II, apresentaremos um histórico do surgimento da dança afrobrasileira e figuras marcadamente responsáveis por esse advento e o reconhecimento da cidade de Salvador como espaço de referência nas pesquisas voltadas para a dança afro, principalmente a inspirada na dança dos orixás.

Além deste material didático, daremos acesso também a materiais complementares no Ambiente Virtual de Aprendizagem Moodle UFBA. Eles te ajudarão a compreender melhor os conteúdos propostos. As atividades sugeridas serão acompanhadas pelo tutor e pelo professor e, para qualquer dúvida ou dificuldade, estaremos à disposição. É importante que você realize os exercícios indicados e que, no decorrer do curso, coloque

em prática a sistematização dos processos de aprendizagem. Eles também ajudarão no momento da sua auto-avaliação.

Os estudos com foco nas danças indígenas e afrobrasileiras e seus rituais apresentam temáticas que discutem identidade, ética, cidadania, preservação do meio ambiente e contribuem para formação de cidadãos comprometidos com sua comunidade, conscientes do seu papel social e conectados com seu tempo. Convidamos você para embarcarmos juntos nessa viagem e construirmos os conhecimentos adquiridos por meio da cultura indígena e afrobrasileira na descoberta de possibilidades de práticas artístico-pedagógicas no âmbito da dança.

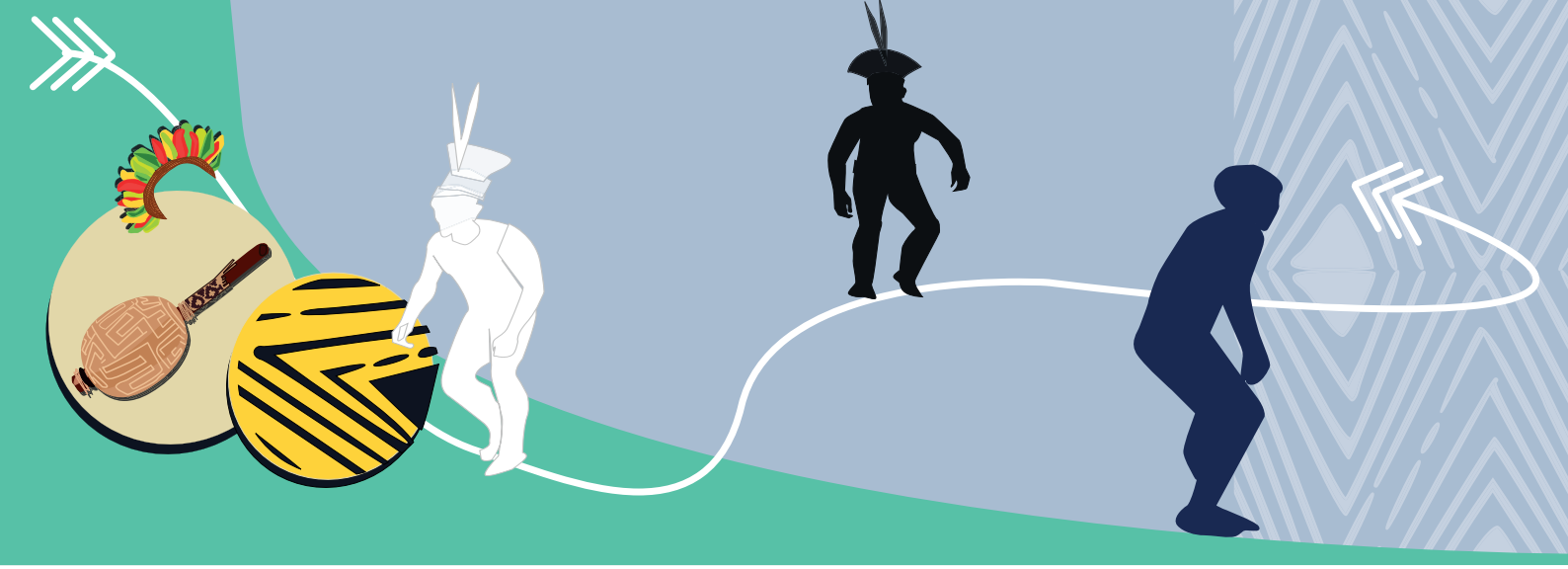


Ilustração: Angélica Behrmann

# UNIDADE TEMÁTICA 1 - Os Indígenas

Os povos indígenas mantêm as suas crenças e rituais por meio das forças da natureza e dos espíritos ancestrais nas suas práticas cerimoniais. A memória cultural e a tradição oral contribuem para organizar a vida e a convivência entre as comunidades indígenas, consolidando as suas relações e dando continuidade à existência, preservando o conhecimento e a cultura. Esse mecanismo de resistência fortalece a identidade étnico-racial e resgata amplamente sua condição humana, tão subalternizada e violentada desde a colonização portuguesa.

Vamos agora nos focar em alguns mitos, ritos e danças correspondentes a alguns povos que habitam o Brasil, em suas diferentes regiões.

Ilustração: Angélica Behrmann

## 1.1 Aprendendo um pouco sobre o povo de cada uma das cinco regiões brasileiras.

Apresentaremos para você quatro dos principais povos originários das cinco regiões brasileiras, seus mito e ritos, para que sejam pensados na perspectiva da dança. Os Tikunas (Região Norte), os Guaranis (Região Centro-Oeste), os Kaingangs (Região Sul-Sudeste) e os Pataxós (Região Nordeste). Se tiver interesse, pode pesquisar sobre os outros povos.

### 1.1.1 TIKUNA

Essa etnia, cuja classificação linguística é a tikuna, conta com uma população de aproximadamente 46.045 indígenas que ocupam em torno de 70 aldeias às margens do Rio Solimões, cuja bacia é considerada a maior da Amazônia brasileira. A outra parte se localiza no Peru. Esse território foi invadido violentamente por seringueiros, madeireiros e pescadores nas proximidades do Rio Solimões, mas, na década de 1990, o povo Tikuna conquistou o reconhecimento oficial da maior parte de suas terras, organizando-se e dividindo-se em duas bases familiares: uma com nome de aves e outra com nome de plantas e animais terrestres. A união matrimonial entre eles só é permitida com o núcleo familiar oposto e a nova família herda os costumes do clã masculino.

Os Tikunas afirmam sua identidade e resistência através da variedade e riqueza da sua produção artística, que é composta de máscaras cerimoniais, bastões de dança esculpidos, pintura em entrecascas de árvores, estatuetas zoomorfas, cestaria, cerâmica, tecelagem, colares com pequenas figuras esculpidas em tucumã, além da música e das tantas histórias que compõem seu acervo literário.

As tintas e corantes agregam cerca de quinze espécies de plantas que são empregadas no tingimento de fios para tecer bolsas e redes ou pintar entrecascas, esculturas, cestos, peneiras, instrumentos musicais, remos, cuias e o próprio corpo. Existem também os pigmentos de origem mineral, que são utilizados para decorar a cerâmica e as máscaras cerimoniais.

Pela riqueza da sua cultura e arte singular retratada nas máscaras, desenhos e pinturas que ganharam repercussão internacional é que hoje, desafiadoramente, este povo garante sua sustentabilidade econômica, ambiental e também as relações com a sociedade.

**Vamos começar conhecendo o mito da criação do povo Tikuna?**

## O Mito da Criação do Povo Tikuna

No início, havia uma separação entre Tempo e Espaço. Antes da criação do mundo, no Tempo, Nutapá e sua mulher Mapana viviam às margens do Igarapé Eware em lugares diferentes, numa época de fartura em que a caça e a pesca eram abundantes. No primeiro dia de caça, os dois se desentenderam e Nutapá amarrou a mulher a uma árvore para morrer, porque ela não tinha órgão sexual para lhe gerar filhos. Um pássaro, chamado Canã, que sobrevoava o local, se transformou em gente para desamarrar a mulher de Nutapá e, mais tarde, participou do plano de Mapana para assassinar Nutapá.

Mapana atirou um ninho de marimbondo nos joelhos de Nutapá quando este retornava da caça. Nutapá foi ferroado pelos insetos em ambos os joelhos. Uma grande ferida se formou no local ferroado e o grande chefe mandou abrir para ver se havia algum bicho. Dentro do ferimento, tinha dois meninos e duas meninas fazendo zarabatanas, flechas, alforjes, venenos e muitas outras coisas. Nutapá tirou do joelho direito um casal de meninos; chamou o menino de Djói e a irmã dele de Movaca. Do joelho esquerdo, um outro casal que ele batizou de Ipi e Aucana. Djói fabricou a zarabatana e o curare; e Ipi, o arco e a flecha. Aucana fabricou o cesto e a bolsa; e Movaca, a maqueira (rede artesanal) e a peneira. As crianças foram as criadoras de todos os objetos que os Tikuna usam até hoje.

Um dia, quando os meninos pescavam com Nutapá, este foi engolido por uma onça depois de ter cruzado uma pinguela sobre o Igarapé Eware. Djói e Ipi tentaram rastrear a onça e, como não conseguiram, voltaram ao local de travessia e passaram gosma de peixe e de frutas no tronco estendido sobre o Igarapé. Enquanto esperavam a volta do animal, foram fazendo piranhas – pretas, vermelhas, brancas –, afiando os seus dentes como haviam afiado os seus. Quando a onça tentou passar pelo tronco, escorregou e caiu na água, e as piranhas a mataram. Djói e Ipi secaram o Igarapé, tiraram o couro da onça e recolheram do seu estômago os pedaços de Nutapá, levando-os para casa e ressuscitaram o ancião.

A copa da grande samaumeira, considerada pelos indígenas como a mãe das árvores, a mãe da vida, é uma das maiores do mundo e pode ser habitada pelo povo da floresta. Ela cobria o mundo, escurecendo tudo, e os irmãos Djói e Ipi tentaram abrir um buraco na sua copa, jogando-lhe caroços de arara-tucupi e, como não conseguissem, chamaram o pica-pau, que tentou, em vão, cortar o duro tronco com o bico. Resolveram, então, tirar o machado da cutia, arrancando-lhe a perna de trás. Ipi começou a cortar a árvore, mas o corte tornava a fechar. Djói resolveu tentar e, com ele, o corte se mantinha aberto. Depois de cortar um bocado, passou o machado a Ipi, que continuou a cortar e, agora, para seu espanto, o corte não se fechava mais. O corte era

profundo e, mesmo assim, a árvore não caía. Os irmãos olharam para cima e viram que era uma preguiça que a sustentava. Chamaram o acutipuru (serelepe, esquilo) para subir e tirar a mão da preguiça do galho. O acutipuru subiu com formigas de fogo para jogar nos olhos da preguiça e conseguiu atingir-lhe os olhos. A samaumeira caiu e, daí por diante, se pôde ver o sol, o céu, as estrelas. A recompensa do acutipuru foi casar com a irmã dos meninos.

Djói, usando isca de macaxeira, foi até o Igarapé Eware e pescou peixes que ele transformava em gente logo que eram retirados da água, criando, assim, o povo Maguta, que significa povo pescado do rio, os ascendentes dos Tikunas.

## Comentário

E aí, você gostou desse mito?

**Se gostou, sabia que pode transformá-lo em dança?**

**Vamos agora conhecer um ritual que faz parte da cultura deste povo!**

## O Ritual Tikuna da Moça-Nova

No período em que as meninas ficam menstruadas, elas passam por um ritual de iniciação que sempre acontece na lua cheia, denominado "A Festa da Moça Nova"; uma iniciação às meninas-moças na vida adulta. Para os Tikunas, essa fase é muito importante, pois acreditam que, nesse período, as jovens podem ser influenciadas por maus espíritos.

Este ritual é constituído de várias fases. Vejamos:

- **Clausura:** construção do local (*turi*) onde a menina ficará isolada
- **Convite:** aos Tikunas de outras aldeias;
- **Pintura Corporal:** da Moça Nova e dos convidados;
- **Ornamentos:** carregados de profundo significado;
- **Mascarados:** representando seres mitológicos;
- **Músicas e instrumentos musicais:** selecionados especificamente;
- **Pelação:** momento em que os cabelos da moça nova são arrancados;
- **Purificação:** representada pelo banho.

A partir da primeira menstruação, a menina é conduzida para um local reservado (*turi*), construído para este fim, com esteiras ou cortinados, sem aberturas a Este ou a Oeste, de acordo com o seu clã, onde permanecerá enclausurada por um longo período, podendo se comunicar somente com a mãe e a tia paterna. Nesse período, receberá as orientações necessárias de caráter místico e profano para que possa conduzir com eficiência sua vida dali por diante. O objetivo desse procedimento é estabelecer uma nova família enquanto os parentes se encarregam de convidar os Tikunas de diversos clãs para o evento.

O pai, uma semana antes do evento, se dedica a estocar grande quantidade de caça e pesca, as quais serão moqueadas (secar, enxugar) para resistir até o dia da festa, ocasião em que será consumida grande quantidade de comida e *pajuaru* (bebida inebriante feita da mandioca fermentada e azeda).

A cerimônia começa oficialmente com um brinde de pajuaru na casa do pai da moça. Os parentes e convidados pintam o corpo com jenipapo. A tia da moça traz feixes de fibras de palmeiras de babaçu, buriti e tucum, que simbolizam a fertilidade, e serão utilizadas nas danças tribais. Durante o corte do tronco de envira, de onde se tira o material para tecer o cocar, os convivas entoam melancólicas cantigas, e o *curaca* (chefe temporal das tribos indígenas brasileiras) realiza rituais de pajelança para atrair os seres da floresta e alimentá-los.

Os indígenas mascarados surgem quando a moça sai da reclusão para a primeira pintura corporal pela manhã. As máscaras são confeccionadas de acordo com a realidade de cada comunidade e imitam entidades ou animais. Representam os espíritos demoníacos que, num tempo mítico, massacravam os Tikunas. Essas máscaras lembram à jovem índia que o perigo existe: *Mawu* (mãe dos ventos e dos morros); *O'ma* (mãe da montanha e da tempestade); *Tôo* (os micos) e *Yurwu* (parente do demônio).

Ilustração: Angélica Behrmann

As senhoras da sua aldeia iniciam a pintura com um sabugo de milho que molham na tintura e passam pelo corpo da moça, de cima para baixo, em duas grandes linhas curvas, abertas, para fora, na frente e atrás. O rosto é pintado em linhas que cobrem a face e a testa. Depois de seca a primeira pintura, derramam tinta de jenipapo no corpo da moça, espalhando-a com as mãos, escurecendo totalmente o tronco. O objetivo da pintura é criar uma nova pele que, ao ser removida naturalmente, carrega com ela todas as mazelas passadas, simbolizando o renascimento de uma nova fase. Por volta do meio-dia, as mulheres mais velhas, incluindo a mãe e a avó, vão até o *turi* colocar os adornos na Moça Nova e pintá-la. Cada um dos ornamentos tem uma preparação bastante elaborada e um significado muito especial:

**Coroa de penas vermelhas de arara**: as penas de arara vermelha representam o sol e têm poderes sobrenaturais, já que, normalmente, é usada pelo curaca. A coroa é confeccionada com a fibra do tururi (cacho que pende da palmeira e é protegido por um invólucro semelhante a um saco de material fibroso e resistente) e possui duas pontas das asas da arara. É colocada na testa da Moça Nova de maneira a cobrir-lhe os olhos, para que ela não possa ver.

**Ubuçu ou Buçu (*manicaria sacifera*)**: palmeira com frutos em forma de cocos pequenos, da família das Palmáceas, abundante nas margens das várzeas e ilhas da Amazônia. A palha é utilizada por ribeirinhos na cobertura de casas, chamada de ***tururi.***

**Tanga Vermelha**: feita pela avó ou pela mãe; deve ser pintada com folhas de *crajiru* (as folhas trituradas, esmagadas em água, cozidas ou cruas, rendem uma tintura marrom ou enegrecida usada pelos Tikunas em pintura de vestuário e da face), semente de urucum (seu nome popular tem origem na palavra tupi '*uru-ku*', que significa 'vermelho'. De suas sementes extrai-se um pigmento vermelho usado pelas tribos indígenas como corante e como protetor da pele contra os raios solares intensos) ou com a fruta da *pacovan* (banana-da-terra). O vermelho representa a vida, o sangue. Sobre essa tanga, a menina usa uma pequena tanga de miçangas coloridas.

**Colares**: cruzados à altura do peito servem apenas de adorno. As penas de arara têm um significado especial, pois representam o Nutapá e o seu uso representa que somos feitos à imagem Dele.

**Braçadeiras e perneiras**: feitas de penas e fios, são colocadas nos braços e nas pernas.

Depois da colocação de todos os adornos, é a hora da terceira pintura. Os braços são enfeitados com penas coladas ao corpo. A substância colante, nas cores vermelha e azul, é feita de urucum e resina de madeira. Agora a Moça Nova pode, finalmente, sair do seu *turi*. E sua chegada à sala de festa ocorre de forma especial, dançando com pessoas da família, conduzida por alguém especialmente escolhido para essa tarefa. É um momento muito esperado por todos.

Juntam-se a eles muitos dos convidados e continuam dançando. Ao chegar à parte externa da casa, o condutor inclina a cabeça da Moça Nova para trás, fazendo com que o rosto dela receba a luz do sol, a mesma que ela tinha ficado sem ver durante a reclusão. Os convidados continuam dançando em volta da casa, de braços dados, em grupos de 4 a 6 pessoas, deslocando-se para frente e para trás.

A pelação significa renovação, mudança, pois a menina já se tornou moça. Ela deve retirar todo o cabelo para renovar-se e redimir-se das faltas cometidas e para ser incentivada a assumir uma postura de pessoa adulta. O processo de retirada dos cabelos é manual, sendo arrancados em pequenas mechas. A Moça Nova é sentada sobre um tapete de palhas no centro da sala enquanto, ao seu lado, todos os participantes da festa dançam, tocam instrumentos e bebem *pajuaru*. A Moça Nova também bebe o *pajuaru* antes da pelação.

Os adornos são retirados e os mais velhos começam a retirar o cabelo da Moça Nova. Vão retirando as mechas e entregando ao tio ou ao avô dela. Durante a pelação, explicam-lhe as razões do ritual, invocando a história do seu povo. Explicam que, para se tornar uma nova pessoa, para iniciar uma nova vida como adulta, é preciso que o corpo passe pelo sofrimento que ela está passando. O ritual não é só para garantir a limpeza do corpo para entrar na vida adulta, mas também uma homenagem às entidades sobrenaturais.

Eventualmente, o couro cabeludo pode ser preparado para que a Moça não sinta tanta dor. Uma semana antes da festa, tira-se a casa da tucandeira (sua picada causa manchas e calombos na pele, mal-estar e vômitos), faz-se uma pasta com os filhotes e as formigas que é colocada na cabeça da Moça. Essa técnica vai diminuir a dor e facilitar a retirada dos cabelos.

A última mecha de cabelo é tirada pela pessoa escolhida, podendo ser o tio ou o avô, ou uma pessoa idosa. Depois de concretizada a pelação, os adornos são recolocados e o tio ou avô dão algumas voltas pelo interior da casa com a Moça Nova. A festa dura três dias e três noites e os participantes dançam e batem tambores e repetem o ritual da bebida diversas vezes. A bebida é servida na mesma cuia para todos.

No final da festa, o *turi* é destruído e a Moça Nova é conduzida para um Igarapé ostentando toda a decoração corporal. A ornamentação é retirada e ela mergulha dando duas voltas em torno de uma flecha fincada no Igarapé. O ritual tem o objetivo de preservá-la dos perigos da vida. Depois do banho, o cerimonial é considerado concluído. Ela vai para casa se alimentar e descansar. Quando acordar, ela irá colocar um lenço branco na cabeça que só deve ser retirado quando o cabelo crescer.

## Atividade

Gostou? Se você desejar, pode trabalhá-lo propondo a sua dramatização ou composição em dança.

**Que tal tentar com pessoas da sua comunidade?**

## 1.1.2 GUARANI

Os Guaranis foram um dos primeiros povos com os quais os colonizadores tiveram contato aqui no Brasil após a sua invasão, por volta de 500 anos atrás. Para os Guaranis, o mito da criação do mundo se iniciou com Nãne Ramõi Jusu Papa (nosso grande avô eterno), que concebeu a si mesmo do *jasuka*, substância com qualidades criadoras. Ele criou a terra, o céu, as matas, os seres divinos e sua esposa, Ñande Jari (nossa avó). Viveu pouco tempo sobre o planeta, antes de ser habitada pelos homens, mas um desentendimento com sua mulher provocou sua ira e ela, entoando o primeiro canto sagrado sobre a terra, o impediu de destruir a sua própria criação.

Atualmente os índios guaranis se distribuem, principalmente, na região do Mato Grosso do Sul, tornando-se a segunda etnia mais numerosa no Brasil, com cerca de 43.401 pessoas, que se dividem em três grupos: kaiowá, o maior de todos e que significa "povo da floresta", Ñandeva e M'byá. Muitos também vivem no Paraguai, Bolívia e Argentina.

Esse povo é altamente espiritualizado e acredita que a "terra sem males" é o lugar revelado pelos seus ancestrais para viverem livres da dor e do sofrimento. Por isso, os Guaranis estão sempre em busca de novas terras, mas, infelizmente, diante das perdas de seu território, eles vivem uma realidade de crueldade e abandono, comprimidos em pequenos pedaços de terra e cercados de fazendas de gado e imensas áreas de plantação de soja e cana-de-açúcar, acampando na beira de estradas e recorrentemente cometendo o suicídio.

Apesar de conviverem com essa triste realidade, os Guaranis desenvolvem uma economia de subsistência através da agricultura, sua principal atividade, e também praticam, quando têm oportunidade, a caça e a pesca.

O maior problema que o povo Guarani enfrenta é com relação à invasão e destruição de suas terras, pois são constantemente expulsos, agredidos, ameaçados e discriminados pelos fazendeiros e produtores.

## Sessão pipoca

Vamos conhecer um pouco mais sobre **"A Terra Sem Males"** dos Guaranis?

No ambiente virtual, você assistirá a um vídeo intitulado: **Em busca da terra sem mal.** Aproveite!

## Mito Tupi Guarani da Criação do Mundo

No começo de tudo, quando não havia tempo ainda, havia *Yamandu*. *Yamandu* é o silêncio que tudo ilumina, é o ancestral de todos os ancestrais. Num determinado dia, dentro da própria luminosidade, *Yamandu*, que é mais que qualquer sol, quis conhecer a dimensão de si mesmo. Foi quando se recolheu dentro de si e viu que era vasto. *Yamandu* quis conhecer toda a dimensão de si, então se transformou numa coruja. E, como coruja, se viu dentro da Grande Noite e descobriu que era vasto e queria conhecer a sua altura. Então se transformou no colibri *Mainu*, na língua guarani. E, como *Mainu*, o colibri, conseguiu voar velozmente em todas as direções ao redor de si e viu que era tudo vasto. Então *Yamandu*, o silêncio sagrado e luminoso, quis conhecer a totalidade de si. Foi quando se recolheu dentro de si, transformando-se num gavião real, chamado *Macauã*. E, como *Macauã*, ele voou na maior das alturas e viu a totalidade de si e desejou criar mundos.

Foi então que ele cantou e do seu canto as estrelas começaram a nascer. E ele cantou, cantou e cantou, até que os mundos todos estavam criados e ele voltou a se recolher dentro de si mesmo, se transformando num Grande Sol. E do ventre desse Grande Sol, *Coaracy*, é que nasceu Tupã, que começou a cantar ajudando *Yamandu* a criar os mundos. Mas um dia Tupã sonhou com a nossa Mãe Terra. Foi quando ele criou do seu próprio pensamento um *petenguá* (cachimbo sagrado), soprando o espírito da futura Mãe Terra. E o espírito da futura Mãe Terra ficou viajando pelo espaço, se

alongando, até se transformar numa serpente luminosa e prateada. Até o momento em que ela escolheu um lugar, se enrodilhou e adormeceu, se transformando numa tartaruga, um imenso jabuti.

Algum tempo depois Tupã foi seguindo o rastro do espírito da Terra que havia sido deixado pelo espaço, no grande céu, até chegar ao lugar onde havia escolhido para adormecer e sonhar. Ele olhou e, no casco da grande tartaruga, desenhou as futuras montanhas, os futuros vales, os futuros rios, desenhou as futuras cachoeiras e, pela grande quantidade de trabalho para fazer, precisava de alguém para lhe ajudar e dar continuidade à criação. Então Tupã, do seu próprio coração, criou o nosso primeiro ancestral, *Nhanderovussu*, o primeiro ser humano. Só que naquele tempo ele era alado. Tupã lhe disse que seguisse em direção à terra para continuar a criação, mas *Nhanderovussu*, por ser alado, não sabia como andar na terra. Foi então que ele retornou a Tupã e lhe disse que não sabia viver na Terra. Tupã lhe pediu que procurasse as quatro direções, pois em cada uma delas encontraria um *nhendejara* (professor, guia) e foi embora.

Nosso primeiro ancestral, então, voltou à terra e foi em direção ao sul, e lá, viu uma *Endovidju* (palmeira azul). Ele foi até ela e pediu para que o ensinasse a viver na terra. A palmeira azul aceitou o pedido e permitiu que *Nhanderovussu* entrasse dentro dela, se tornando também palmeira. Essa experiência fez com que nosso primeiro ancestral sentisse pela primeira vez, através das raízes, o que era estar na terra, e não quis mais sair de dentro de *Endovidju*. Este, depois de ter ensinado o que era estar na terra, disse para *Nhanderovussu* que ele já podia ir embora.

Nosso primeiro ancestral saiu da palmeira azul e foi em direção ao norte. Encontrando lá uma rocha, pediu-lhe que o ensinasse a viver na terra. Ela permitiu que ele entrasse dentro dela para aprender e ele se tornou a própria rocha, vivendo e contemplando os nascentes e poentes. Muito tempo depois de ter aprendido a viver como rocha, foi convidado a sair e continuar sua jornada. Ele seguiu em direção ao oeste e encontrou *Yauaretê*, a primeira onça ancestral. Da mesma forma, ele pediu que ela lhe ensinasse alguma coisa sobre viver na terra. *Yauaretê* lhe deu permissão para que entrasse dentro dela. Foi quando, pela primeira vez, *Nhanderovussu* sentiu o cheiro da terra, olhou a terra com os olhos de onça, pisou na terra com quatro patas. Andou, depois correu. E viu que era muito bom estar aqui na terra. Então *Yauaretê*, a onça ancestral, pediu para que ele saísse, deixando-o no pé de uma montanha, ao leste. Ele olhou para o alto da montanha e viu que ali tinha uma gruta, bem no alto, e dessa gruta saía uma luz que lhe chamou a atenção. E ele subiu! Quando chegou ao interior da gruta, viu que essa luz saía de uma serpente prateada, que estava sentada, enrolada no chão, e o mirava silenciosamente. *Nhanderovussu* perguntou quem ela era e rapidamente soube que se tratava do Espírito da Terra.

Novamente nosso primeiro ancestral pediu para que o Espírito da Terra lhe ensinasse alguma coisa sobre viver na terra. O Espírito imediatamente aceitou e foi recolhendo do próprio chão a poeira e o barro e foi formando um assento, os pés, um tronco, um corpo, uma cabeça, todo de barro. Colocou dois cristais no alto da cabeça, umedeceu com as gotas que caíam do alto da caverna e disse a *Nhanderovussu* que entrasse para aprender sobre a terra. *Nhanderovussu* entrou naquele corpo de barro, naquele assento, e foi a primeira vez que ele conseguiu andar sobre dois pés, saindo em direção à entrada da gruta, porque o sol brilhava lá fora, e viu, pela primeira vez, com os olhos de cristal, todo o horizonte, dizendo ser muito bonito. Foi aí que ele percebeu o quanto a terra era maravilhosa e seu coração entoou um canto.

A Mãe Terra, que nós chamamos de *Nhandessi*, disse a *Nhanderovussu* que ele tinha o poder das pedras e das plantas e que era para prestar atenção nisso, pois era um presente que estava lhe dando. Nosso primeiro ancestral recebeu de presente um poder maior, o poder de Tupã, dado por *Nhandessi*, que pediu para que ele prestasse atenção em cada palavra que dissesse, pois tudo que saísse da sua boca era um espírito vivo.

*Nhanderovussu* agradeceu os ensinamentos da Mãe Terra e ficou pensando em tudo aquilo enquanto caminhava, olhando toda a criação que Tupã havia deixado. As montanhas, o céu, o chão. Então, de repente, ele olhou para o céu azul e disse a palavra arara, e aí nasceu a primeira arara, o primeiro pássaro azul. Ele ficou espantado e falou *araraí*, nascendo assim, uma arara pequena. Mais espantado ainda, começou a falar coisas que lhe vinham na cabeça e da sua boca nasceram muitos pássaros. E os pássaros nasciam e voavam. E ele continuou andando e experimentando aquela sensação. Ele olhou então para o rio e começou a cantar vários nomes, o que foi fazendo com que vários tipos de peixes nascessem. O Pirarucu, o Tambaqui e outros. Da mesma forma foi cantando muitos outros nomes, fazendo surgir, assim, diferentes animais e plantas. E continuou cantando, cantando, cantando nomes, até o dia que ele olhou para os lados e viu que estavam todos os seres criados. Os seres das águas, os seres do céu e os seres da terra.

*Nanhandessi* voltou até aquela gruta, encontrou-se novamente com o Espírito da Terra – que é a "Sagrada Mãe" – e disse: eu vim devolver o corpo que você me emprestou, porque eu aprendi a viver e a criar na terra.

A Mãe Terra disse:

– Não precisa me devolver, fica contigo. É seu para sempre.

*Nhanderovussu* falou:

– Não! Mas eu devolvi o corpo para a palmeira quando a palmeira me ensinou. Eu devolvi o corpo para a rocha quando a rocha me ensinou. Eu devolvi o corpo para a onça quando a onça me ensinou.

Nhandessi, a nossa Mãe Terra, falou:

– Não, não precisa me devolver o corpo.

Precisa, não precisa... Até que a Mãe Terra disse:

– Olhe, faça o seguinte: ande mais um pouco pelo mundo, viva mais um pouco a sua experiência nesse chão, depois, quando você realmente cansar, você não precisa mais vir até mim; abra um espaço em qualquer lugar e entregue esse manto que eu te dei.

Então assim foi feito. *Nhanderovussu* desceu e continuou a cantar. Cantou durante muito tempo, cantou muitas coisas. Muitas vidas nasceram. E as vidas que foram nascendo foram fazendo amizade umas com as outras e também com *Nhanderovussu*. Até um dia em que ele disse:

– Agora eu me vou.

Abriu um espaço numa clareira na floresta, entregou o manto que a Mãe Terra havia lhe dado nesse espaço e ficou somente o seu espírito. E voou e se transformou no Sol. Esse Sol que nós vemos hoje é *Nhanderovussu*, nosso primeiro ancestral.

**Vejamos um ritual praticado pelos Guaranis Kaiowás!**

## Avati Morotĩ (milho branco)

O *avati morotĩ* (milho branco) é uma planta sagrada que rege o calendário agrícola e religioso dos Guaranis Kaiowás e que não deve ser utilizada para comércio, mas é essencial nas cerimônias anuais do *avati kyry* (milho novo, verde), que é o batismo do milho e das plantas novas.

As famílias se reúnem durante várias semanas para preparar o *kãguy* ou *chicha* e o lugar da cerimônia. O *kãguy* é uma bebida fermentada, feita, nessas cerimônias, com o milho branco (mas também de mandioca, batata doce ou cana de açúcar) e preparada pelas mulheres.

A cerimônia em si, dirigida por um líder religioso, tem início ao cair do sol e finda na aurora do dia seguinte. Este xamã deve conhecer o *mborahéi puku* ou "canto comprido",

cujos versos, que não se repetem, não podem ser interrompidos depois de iniciada a cerimônia. Cada verso entoado pelo *ñanderu*, a comunidade o repete, sempre acompanhado pelos *mbaraka* (espécie de chocalho de cabaça e sementes específicas, confeccionado e usado por homens) e pelos *takuapu* (instrumento feminino, feito de taquara, com aproximadamente 1,10m, que é golpeado no solo produzindo um som surdo). Ao amanhecer, terminado o *mborahéi puku*, há o batismo da colheita (mandioca, cana, abóbora, batata doce, milho etc.), que permaneceu depositada no altar. Na noite seguinte à cerimônia do *avati kyry*, a festa continua com cantos e danças mais profanos, os *kotyhu* e os *guahu*, por toda a comunidade, incluindo as visitas que participam da cerimônia.

Também fazem parte dos rituais do povo Guarani Kaiowá as cerimônias do *mitãmongarai*, época em que sacerdotes reúnem crianças para o batismo para receberem o terá *ka'aguy* (nome de mato) ou nome guarani.

## Cantar e dançar para os Guaranis é viver!

Para o povo Guarani, o canto e a dança promovem força espiritual e física que viabilizam a comunicação com as divindades. Sem esses elementos, os indígenas acreditam que suas vidas estariam em constante perigo. Para eles, assim como os deuses tocam os seus instrumentos para a criação da terra, os humanos devem fazer o mesmo, todos compondo uma mesma orquestra.

### Preste atenção neste mito da criação do povo Guarani!

O primeiro canto sagrado foi entoado pela deusa dos Guaranis *Ñande Jarí* (nossa avó). Com isso ela salvou a terra da perdição, porque *Ñande Ramõi Jusu Papa* (Nosso Grande Avô Eterno), que criou a terra, quase chegou a destruir sua própria criação por um desentendimento com a mulher. Ele estava com profunda raiva, por ciúmes dos homens ocupando a terra. Mas ele foi sendo impedido por *Ñande Jari* com a entoação do primeiro canto sagrado realizado sobre a terra, tomando como acompanhamento o *takuapu*.

Os rituais entre os Guaranis são praticados, na maioria das vezes, durante a noite e a liderança religiosa, chamada de *Ñanderu*, é quem direciona a cerimônia, iniciando com o "canto grande", que não pode ser interrompido, sempre sendo acompanhado pela comunidade que repete cada frase proferida usando o *tapuaku* e a *mbaraka*.

**Vocês vão se perguntar qual a finalidade desses dois instrumentos nesse ritual. Vamos ver?!**

Esses instrumentos, muito mais que a letra do canto, têm a função de evocar os deuses. Estes lançam relâmpagos e trovões durante o ritual para sinalizar que seus mensageiros, conhecidos como *tembiguáis kuéra*, estão presentes, assistindo aos cantos e às danças, e, ao final, retornam para avisar aos deuses que os habitantes da terra estavam contentes.

O canto dos Guaranis traz um significado especial. A sonoridade mais grave deve ser feita próxima à terra e a aguda distante dela. Por isso as meninas cantam forte, agudo, em coro. Isso traz felicidade para a comunidade!

## 1.1.3 KAINGANG

O povo Kaingang ocupa a terceira colocação entre os povos mais numerosos aqui no Brasil e se concentra principalmente na região Sudeste e Sul, nos estados do Paraná, São Paulo, Rio Grande do Norte e Santa Catarina.

Os registros históricos atestam que o primeiro contato dos colonizadores portugueses com os Kaingangs se deu no início do século XVI, vivendo eles próximo ao litoral atlântico.

A organização social do povo Kaingang se origina pela existência de grupos distintos chamados de Kamé e Kairu, irmãos mitológicos e heróis culturais que criaram os seres da natureza.

Nesses grupos, segundo mito de origem reunido por Telêmaco Borba, os heróis culturais, Kamé e Kairu, produzem divisões entre os homens e os seres da natureza. Na tradição Kaingang, por exemplo, o Sol é *Kamé* e a Lua é *Kairu*. Essa visão dualista se dá através da exogamia entre as metades opostas. Neste sentido, os Kamés devem casar-se com os Kairus e após o casamento o genro mora na casa do sogro, preservando, assim, o sistema tradicional de residência entre os Kaingangs. Os filhos nascidos das metades Kamé e Kairu recebem a filiação do pai. Esse padrão de descendência patrilinear favorece aos filhos herdarem as condições oferecidas pelo pai.

**Você tem curiosidade em saber quem foi Telêmaco Borba? Saiba quem foi ele.**

## Sabendo um pouco mais

Telêmaco Borba nasceu em 2 de agosto de 1840 na Borda do Campo, próximo a Curitiba e, depois de casar-se com Rita do Amaral, em 1860, foi dirigir o Aldeamento de São Pedro de Alcântara, à margem esquerda do Rio Tibagi. De sua convivência com povos indígenas, escreveu o livro "Atualidade Indígena" e ampliou seus conhecimentos de sertanista, permitindo-lhe corresponder-se com autoridades indigenistas internacionais e inspirando-o a fundar em Tibagi o Museu do Índio. Faleceu na cidade de Tibagi, em 23 de novembro de 1918, vítima da gripe espanhola. Foi o precursor de notável família de políticos.

**Você quer saber o que significa Exogamia e Patrilinear? Vamos lá!!**

***Exogamia*** é um regime social em que os matrimônios se efetuam com membros de diferentes aldeias, ou dentro da mesma aldeia, com indivíduos de outra família ou de outro clã.

***Patrilinear*** é um sistema onde se organizam os parentes através da linhagem paterna. Isto é, se um homem casar com uma mulher, os sobrenomes dos filhos seriam passados pelo pai.

A estrutura social dos Kaingangs se fundamenta na articulação entre as famílias que compartilham responsabilidades de diferentes ordens. O grupo familiar formado por pais e filhos faz parte de uma organização social maior, denominado de grupo doméstico, que abrange desde os casais mais velhos, filhos e filhas (solteiros/as ou casados/as), genros, netos, bisnetos e ocupam um mesmo território.

No ritual *Kikikoi*, do povo Kaingang, o culto aos mortos, base da sua vida religiosa, e o apego às terras onde seus umbigos foram enterrados, evidenciam a importância da cosmologia para esses indígenas.

O ritual do *Kikikoi* (beber o *Kiki*) consiste na atuação de indígenas pertencentes ao grupo Kamé e Kairu. Cada metade possui uma pintura corporal distinta. A metade Kamé possui pintura de riscos e a Kairu, círculos. Nesse ritual, diferente da vida social, onde os

Kaingangs fundem as duas metades, elas atuam separadamente, mas, como no mito, o ritual é determinado pela distinção e complementariedade.

Para que o ritual seja realizado, um parente de alguém que faleceu nos anos anteriores deverá fazer a solicitação e deverá ter mortos das duas partes.

## Vamos conhecer melhor esse ritual?

O ritual é marcado pela reunião dos rezadores em três fogos acesos, em dias diferentes, entre os meses de janeiro e junho, na 'praça da dança' ou 'praça dos fogos'. A data do primeiro fogo geralmente ocorre dois meses antes da realização do terceiro e último fogo. O primeiro fogo, composto de duas partes, acesas para cada uma das metades, antecede o corte ou a derrubada do pinheiro, que servirá de *konkéi* (cocho), local onde a bebida, chamada *kiki*, com aproximadamente 70 litros de mel e 250 litros de água, será colocada.

### Glossário

***Cocho*** é uma vasilha feita geralmente de um tronco de árvore cavado, que serve para beber ou comer.

O segundo fogo, colocado dois em cada metade Kamé e Kairu, ocorre na noite seguinte e antecede o início da preparação do *konkéi*.

Cerca de dois meses após a colocação da bebida no *konkéi* acontece o terceiro fogo, etapa mais importante do ritual e que envolve muitas pessoas. Seis fogos são acesos, três dos Kamés e três dos Kairus, paralelos ao *konkéi*. Os rezadores permanecem durante a noite ao redor dos fogos, acompanhados pelos grupos das respectivas metades, entoando cantos e rezas. Nessa etapa, algumas mulheres escolhidas, as *péin* (preparadas para entrarem em contato com os objetos dos mortos, sem correrem os riscos que daí podem vir), realizam as pinturas faciais com tintas feitas através da mistura de carvão e água, para protegerem os participantes contra os espíritos dos mortos de sua metade.

Os rezadores de uma metade dirigem suas rezas e cânticos para os mortos da metade oposta também tocando instrumentos de sopro, confeccionados com taquaras, e chocalhos, feitos com cabaças e grãos de milhos. Ao amanhecer, os grupos se dirigem da praça de dança para o cemitério, onde voltam a realizar rezas para os mortos nas suas

sepulturas. Quando retornam para a praça de dança, os grupos se fundem dançando ao redor dos fogos. O ritual é concluído com o consumo da bebida, do *Kiki*.

## Conceito

O ***Kikikoi*** é uma forma de a sociedade indígena confirmar o poder do mundo dos vivos sobre os perigos associados com a proximidade dos mortos. Os Kaingangs, através desse ritual, afirmam a importância da complementaridade das metades, a nominação, a integração entre comunidades distintas, o controle sobre o território e a interação com a natureza.

## 1.1.4 PATAXÓ

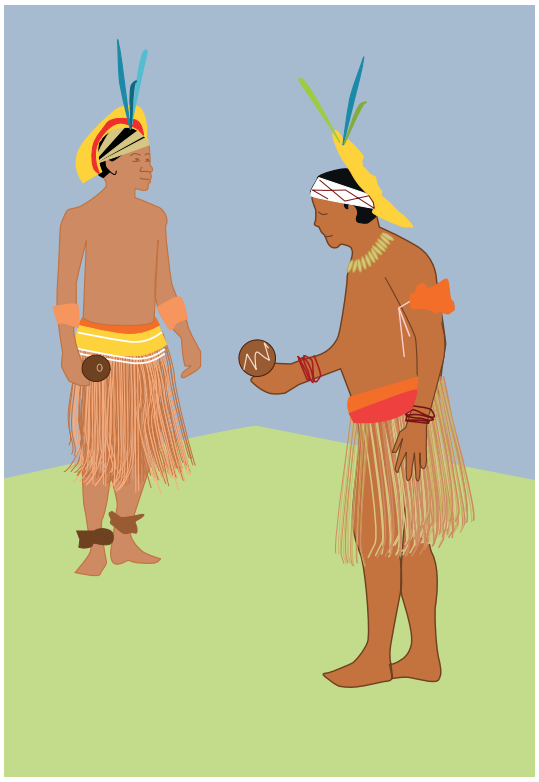
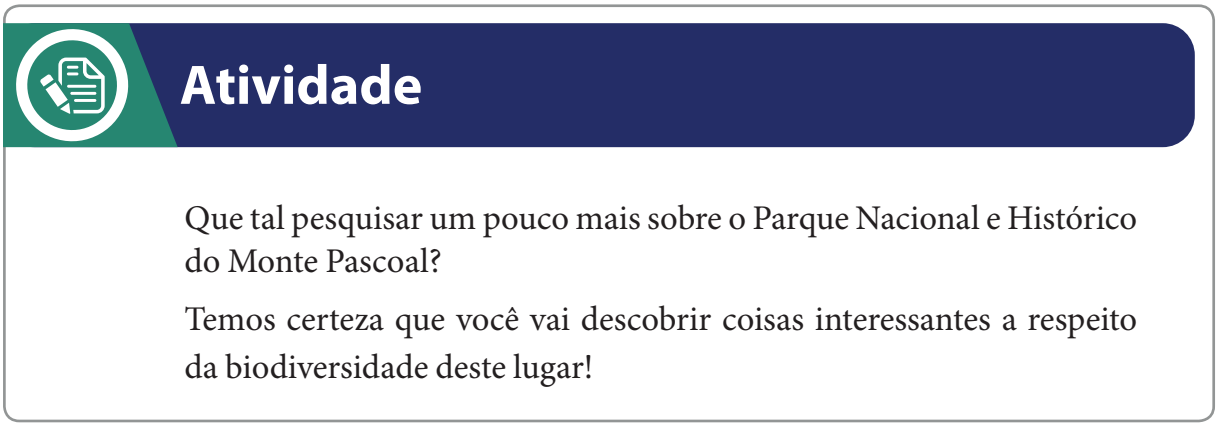


Ilustração: Angélica Behrmann

O povo Pataxó, desde o século XVI, habita o Estado da Bahia, na área do extremo sul, e conta com cerca de 30 aldeias, distribuídas, principalmente, nas terras indígenas de Barra Velha e Águas Belas, na divisa de Porto Seguro, entre os rios Caraíva e Corumbáu. Os povoados de Imbiriba, Coroa Vermelha, Aldeia Velha, Mata Medonha e Comexatiba também fazem parte do território Pataxó.

Localizado no município de Porto Seguro, o Monte Pascoal, primeira porção de terra do Brasil avistada pelos navegadores portugueses no início da colonização, abriga os povos indígenas que ali vivem, tendo, assim, estimado valor simbólico para a identidade étnica Pataxó.

O povo Pataxó fala o português, mas usa com frequência termos da família linguística *maxacali*, do tronco *macro-jê*, do qual a língua Pataxó faz parte. O uso do português com termos *maxacali* combinados com palavras Pataxó fez nascer a língua *patxôhã*, que significa **língua do índio guerreiro** e que atualmente é ensinada como mecanismo de luta e resistência.




A forma de organização social adotada pelos Pataxós é caracterizada pela presença do cacique como principal liderança, apoiado pelos chefes de família e pelo conselho de caciques, que trata de questões do povo Pataxó numa esfera mais ampla. Além desse modelo, os indígenas Pataxós se organizaram para realizar atividades produtivas e culturais, criando associações com o objetivo de produzir e comercializar produtos agrícolas, artesanais e de recuperação ambiental. Os jovens Pataxós também participam, se articulando na formação de grupos culturais nas aldeias, propondo temas relacionados à história, língua e rituais, como estratégia para resgatar as suas tradições.

## Agora é hora de aprendermos um pouco sobre a cosmologia Pataxó!

Este mito *Txopai Itohã* foi escrito por Salvino dos Santos Brás (*Kanátyo Pataxó*) transmitido pelos antepassados indígenas Pataxós.

**Salvino dos Santos Braz**, 55 anos, morador da aldeia Muã Mimãti, Itapecerica/MG, é professor de história, guerreiro dedicado à cultura pataxó, sempre acompanhou os costumes e tradições da aldeia e sempre acompanhou a luta do povo. Licenciado em Ciências da vida e da Natureza, pelo FIEI/FaE/UFMG, é autor de vários cantos pataxó, artista, compositor e escritor de literatura.

## Mito Txopai Itohã

Antigamente, na terra, só existiam bichos e passarinhos, macaco, caititu, veado, tamanduá, anta, onça, capivara, cutia, paca, tatu, sariguê, teiú... cachichó, cágado, quati, mutum, tururim; jacu, papagaio, aracuã, macuco, gavião, mãe-da-lua e muitos outros passarinhos. Naquele tempo, tudo era alegria. Os bichos e passarinhos viviam numa grande união. Cada raça de bicho e passarinho era diferente, tinha seu próprio jeito de viver a vida. Um dia, no azul do céu, formou-se uma grande nuvem branca, que logo se transformou em chuva e caiu sobre a terra. A chuva estava terminando e o último pingo de água que caiu se transformou em um índio. O índio pisou na terra, começou a olhar as florestas, os pássaros que passavam voando, a água que caminhava com serenidade, os animais que andavam livremente e ficou fascinado com a beleza que estava vendo ao seu redor. Ele trouxe consigo muitas sabedorias sobre a terra. Conhecia a época boa de plantar, de pescar, de caçar e as ervas boas para fazer remédios e seus rituais. Depois de sua chegada na terra, passou a caçar, plantar, pescar e cuidar da natureza. A vida do índio era muito divertida e saudável. Ele adorava olhar o entardecer, as noites de lua e o amanhecer. Durante o dia, o sol iluminava seu caminho e aquecia seu corpo. Durante a noite, a lua e as estrelas iluminavam e faziam suas noites mais alegres e bonitas. Quando era à tardinha, apanhava lenha, acendia uma fogueirinha e ficava ali olhando o céu todo estrelado. Pela madrugada, acordava e ficava esperando clarear para receber o novo dia que estava chegando. Quando o sol apontava no céu, o índio começava o seu trabalho e assim ia levando sua vida, trabalhando e aprendendo todos os segredos da terra.

Um dia, o índio estava fazendo ritual. Enxergou uma grande chuva. Cada pingo de chuva ia se transformar em índio. No dia marcado, a chuva caiu. Depois que a chuva parou de cair, os índios estavam por todos os lados. O índio reuniu os outros e falou: "Olha, parentes, eu cheguei aqui muito antes de vocês, mas agora tenho que partir." Os índios perguntaram: "Pra onde você vai?" O índio respondeu: "Eu tenho que ir morar lá em cima no ITOHÃ, porque tenho que proteger vocês." Os índios ficaram um pouco tristes, mas depois concordaram. "Tá bom, parente, pode seguir sua viagem, mas não se esqueça do nosso povo." Depois que o índio ensinou todas as sabedorias e segredos, falou: "O meu nome é TXOPAI." De repente o índio se despediu dando um salto e foi subindo... subindo... até que desapareceu no azul do céu, e foi morar lá em cima no ITOHÃ. Daquele dia em diante, os índios começaram sua caminhada aqui na terra, trabalhando, caçando, pescando, fazendo festas e assim surgiu a nação Pataxó. Pataxó é água da chuva batendo na terra, nas pedras, indo embora para o rio e o mar.

A própria origem do nome Pataxó está ligada a um mito que diz assim:

> Certo dia, um grupo de índios estava pescando quando ouviu o som das águas do mar, batendo nas pedras. O primeiro encontro da água com a rocha fazia "PA", as águas subiam e, ao descer, batiam novamente nas pedras fazendo "TA", e ao retornarem para o mar faziam "XÓ". A partir desse momento, aquele grupo nômade que vivia livremente no litoral ficou conhecido como o povo Pataxó, os filhos das águas!

## Pataxó e o Mito de Amesca

A Amesca era uma índia pataxó que desde criança foi escolhida pelo seu povo para ser uma grande guerreira, por isso ela não podia se casar e ter filhos. Passados muitos anos, Amesca cresceu e se tornou uma jovem muito bonita e logo se apaixonou por um índio que também era Pataxó.

Logo Amesca engravidou e até então estava tudo bem, mas, com o passar do tempo, Amesca descobriu que estava grávida de gêmeos. Segundo os mais velhos da sua aldeia, quando uma índia ficasse grávida de gêmeos teria que sacrificar um dos dois, pois acreditavam que um deles viria para praticar o bem e o outro para fazer o mal. Amesca não queria que seu filho morresse e então passou os nove meses chorando e pensando no que ela iria fazer para salvar seu filho.

No dia do seu parto, Amesca deu à luz aos seus dois filhos e morreu. Assim, os mais velhos acreditaram que a maldição morreu com ela e que seu filho estava livre da maldição. Então o seu povo enterrou Amesca e foi embora daquele lugar. Passou-se muito tempo até que os Pataxós voltaram ao lugar onde tinham enterrado Amesca e em cima do seu túmulo viram que tinha nascido uma grande árvore.

Eles colocaram o nome dessa árvore de Amesca. Essa árvore soltava uma resina branca parecida com uma lágrima e dava duas frutinhas grudadas e muito doces. Os índios logo observaram que essa resina eram as lágrimas da índia e que os frutos eram os seus filhos gêmeos.

A amesca é uma árvore medicinal e é especial para o povo Pataxó, pois sua utilização vai desde o cotidiano, na prevenção de várias doenças, até as práticas sagradas.

## Atividade

Olha que bom!! Você acabou de conhecer diferentes mitos de alguns povos indígenas.

**Como seria pensá-los para desenvolver atividades em dança?**

## 1.2 Danças indígenas

**Oba!! Chegou a hora de focarmos na dança indígena. Vamos lá!**

A dança indígena, nas suas devidas comunidades, é uma poderosa linguagem e sempre celebra determinado acontecimento em relação à vida e aos costumes indígenas e se refere a ciclos da natureza como forma de agradecer a colheita, para marcar a passagem da jovem a vida adulta, homenagear os mortos, saudar aqueles que chegam à aldeia e outros motivos especiais e sagrados.

Diferentes etnias indígenas praticam suas danças de forma circular, e, durante os rituais, quase sempre estão com os joelhos fletidos, batendo um dos pés no chão, com o tronco levemente flexionado para frente, num compasso binário, para marcar o ritmo da música. A organização espacial se orienta em filas e fileiras com deslocamentos em diferentes direções e os movimentos coordenados se fazem presentes. O que muda é justamente o que ela está representando, por isso a utilização da música com diversos instrumentos, o canto, a pintura corporal e outras expressões artísticas determinam o significado de uma dança para a outra, manifestando a ligação desses povos não somente com os seus ancestrais, mas com a natureza, promovendo, assim, a interação entre as comunidades e o fortalecimento dos laços de união na manutenção das suas tradições culturais, afirmando suas identidades.

Uma das danças rituais mais conhecidas realizadas pelos indígenas se chama TORÉ. Você, já ouviu falar dessa celebração?

Ilustração: Angélica Behrmann

Pois bem!!!

Para o povo indígena, o *toré* é uma dança ritual, comum a todas as comunidades da América, onde os participantes emitem canções tradicionais e ancestrais na busca de integração com a natureza. O *toré* também incorpora práticas religiosas secretas, onde só os índios participam. É realizado em espaço aberto tanto por homens quanto por mulheres que se organizam circularmente e giram em torno do centro e também de si próprio, pisando fortemente o solo, marcando o ritmo da dança, acompanhado pela maracá e algumas vezes pelo tambor, ao comando do líder do grupo.

## Glossário

***Maracá*** – instrumento musical indígena, classificado como idiofone de agitamento, feito com cabaça, sementes ou grãos secos que funciona como um chocalho. Apesar de servir para puxar a dança, o maracá é, sobretudo, um instrumento mágico usado pelos pajés para trazer os bons espíritos e se defender dos maus.

Maracás Cariri Xocó. Foto: Soiane Gomes, Alagoas, 2011

A principal finalidade do *toré* é promover a comunicação com os encantados e pode ser celebrado a partir de uma atividade religiosa, de penitência, resgate dos antepassados, confraternização, relação com a natureza. Também é reconhecido como símbolo da resistência indígena, principalmente no Nordeste, unindo os povos das aldeias. Seus cantos apresentam parte da cultura autóctone dos povos e representam culturas específicas que resistem histórica e socialmente, atestando a conquista do seu espaço e a preservação de seus costumes e de sua identidade diante de muitas lutas durante toda a história do Brasil.

> Como escreveu Arruti (1999, p. 269), "Os Encantados são 'índios que se encantaram', voluntária ou involuntariamente, e por isso o culto a eles, como insistem os Pankararu, não pode ser confundido com o culto aos mortos, identificado como a 'religião de negros'". A atuação do encantado no médium é uma relação de irradiação e não de incorporação. Essa distinção pretende construir, no discurso da etnicidade, uma diferença com relação aos cultos afrobrasileiros, cujo médium incorpora o espírito de uma entidade "morta" (como o preto-velho, a pomba-gira, o boiadeiro, etc.). No caso dos Pankararu, o médium apenas irradia, ou seja, realiza um contato cuja incorporação difere essencialmente pelo fato de que o encantado não é o espírito de uma pessoa morta, mas sim o espírito de um ser encantado, algo vivo, na natureza e no plano humano, na Terra.

Existe também outra importante dança ritual realizada pelos povos indígenas do Alto Xingu, chamada *Quarup*, nome de uma madeira que representa o espírito dos mortos. O seu ritual é constituído pelo tronco da madeira decorado com pinturas específicas que diferenciam a posição de cada um na aldeia, nas cores amarela e vermelha e os seus principais objetos.

*Quarup* é madeira que dá nome ao ritual indígena que representa a despedida dos mortos.

Várias aldeias amigas são convidadas para evocarem, juntas, os espíritos que já partiram deste plano, figurado pelos troncos das madeiras que são organizados pelos homens no centro do terreiro, em frente às malocas. Após o *Quarup* ser preparado, as mulheres e crianças são trazidas e, em silêncio e em voz baixa, dedicam palavras de gratidão aos seus mortos, oferecendo cocares, braceletes e outros objetos.

Ilustração: Angélica Behrmann

A cerimônia do *Quarup* sempre acontece em noites de lua cheia por meio de danças, cânticos, rezas. Momento em que a comunidade indígena chora pela última vez a partida dos seus entes queridos. Os homens, com os corpos pintados e enfeitados, são os responsáveis por executarem a dança do fogo, trazendo nas mãos tochas acesas, e dançam cadencialmente ao som dos maracás até que o pajé, ao evocar Tupã, implora pelo ressurgimento dos mortos. Essa dança termina quando a lua atinge seu brilho mais intenso e os participantes se separam formando grupos, ficando só o pajé, juntamente com as mulheres, cantando até o amanhecer, para que os encantados voltem à vida.

Nesse momento, inicia a dança da vida, quando cada homem da aldeia retorna carregando nos ombros uma grande vara verdejante, retratando a vida das últimas crianças que nasceram na comunidade, fazendo, ao redor dos *quarup*, um grande círculo para reverenciar os espíritos e agradecer pelos nascimentos. Em seguida, se afastam para se juntarem às suas famílias ou grupos, que, após a reverência às novas vidas, começam uma luta ritual indígena com simbolismo competitivo, própria do *Quarup*, denominada *huka-huka*.

Ao final da luta ritual, os quarup são levados em procissão e festa até o rio e entregues às águas para que sejam levados para a vida em outro mundo. Encerra-se, assim, a cerimônia.

Outra importante celebração indígena onde a dança se faz presente através do povo Pankararu é guiada pelos *praiás*, que são simbolizados por uma veste composta de uma máscara (*tunã*) que cobre todo o rosto do índio dançador, feita de palha de croá, saiote, coroa, rodela de plumas, feita de penas de peru, penacho de plumas que se encaixa num pequeno orifício no centro, em cima da máscara, e um tecido colorido, normalmente tecido de chita estampado ou algum pano bordado com um símbolo religioso. Na mão direita, o maracá; e, presa à máscara, uma flauta.

A dança dos *praiás* é própria dos terreiros Pankararu, em Pernambuco, e se incorpora a uma festa que acontece, principalmente, para render homenagem a diferentes cerimônias, concedida por uma entidade sagrada, comumente chamada de encantado, cuja representação material se detém na figura do *Praiá*. A dança acontece em círculos, filas, fileiras e pequenos agrupamentos, sempre trazendo nos passos breves contratempos. É acompanhada de um cantador, que executa cânticos cerimoniais chamados de toantes. Esses cânticos são compostos de palavras vindas de uma língua ancestral Pankaru, de sons que representam essa língua, e também por vocábulos em português, emitidos para se adequar ao som da música de forma correspondente à linguagem ancestral. O *praiá* (máscara corporal, dança e toante), na sua origem, é limitado a rituais religiosos específicos (Menino do Rancho, Três Rodas, Dança dos Passos, corrida do umbu e outros) que ocorrem apenas em terreiros e aldeias Pankararu, pelo seu caráter mais sagrado.

Ilustração: Angélica Behrmann

A dança do Jaburutu também faz parte do ritual indígena brasileiro. Ela permite a participação de homens e mulheres, acontecendo no início do entardecer para espantar os maus espíritos e evocar os bons. Inicialmente é executada por dois índios adornados com seus cocares de penas, chocalhos nos tornozelos e trazendo em uma das mãos a flauta japurutu, que tem, em média, um metro e meio de comprimento, e apoiam a outra mão no ombro do parceiro, fazendo passos rápidos de marcha para um lado e para o outro, ao som do chocalho. Em seguida, cada um deles busca uma companheira que se encontra na aldeia, e ela coloca uma das mãos no ombro do parceiro ou lhe dá os braços e acompanha seus passos.

Ilustração: Angélica Behrmann

## Com certeza vocês já ouviram falar nos Caboclinhos!

Caboclinhos Denny Neves e Amanda Thuydyacuy. Foto: Denny Neves, Carnaval de Recife, 2018

Os caboclinhos, reconhecidos como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), são uma expressão da cultura popular de tradição centenária, sobretudo em Pernambuco.

O nome Caboclinho indica a reverência ao caboclo, que está presente na brincadeira, bem como o culto à Jurema, árvore nativa do Norte e do Nordeste do Brasil, considerada sagrada e base de um chá usado em rituais. A brincadeira também se refere à colonização do território brasileiro.

Essa manifestação popular, presente também no Rio Grande do Norte, na Paraíba, em Alagoas e Minas Gerais, é classificada pelos brincantes como uma homenagem aos primeiros habitantes do território que veio a se chamar Brasil. Eles se apresentam nas ruas, principalmente no carnaval, vestidos com penas e pedrarias, em uma releitura carnavalesca dos trajes indígenas tradicionais, e dançam com agilidade os diferentes toques que representam temas de rituais da população indígena.

**Os toques são:**

- **Guerra:** é a preparação para o combate;
- **Perré:** para pedir a chuva;
- **Baião:** é mais festivo, usado nas comemorações;
- **Toré:** tem um aspecto religioso.

**A dança, assim como a música, representa batalhas, caçadas, colheitas e é apresentada com os pés descalços.**

**Vamos ver quais elementos compõem a indumentária?**

A indumentária é confeccionada com penas de ema, avestruz, pavões e outras aves, se complementando com saiotes e tangas, braceletes, lantejoulas, contas, búzios, espelhos, vidrilhos, cordas e sementes. Os adereços utilizados na cabeça são diversos (cocares, diademas, cabeleiras), sempre enfeitados com penas e lantejoulas. No pescoço, colares de contas e sementes; e na cintura, pequenas cabaças.

## Atividade

**Agora é a sua vez!**

Que tal pesquisar outras danças indígenas brasileiras e de que povos fazem parte?

Vejamos mais algumas:

Dança da Onça, Dança do Jaguar, Dança do Caterete, Dança Tribal do Povo Xxavante, Dança do Guerreiro Fulni-ô.

Agora é com você! Se despertou interesse pela cultura indígena, se dedique e siga em busca de novos conhecimentos!

## 1.3 A música indígena

A música dos povos indígenas brasileiros representa não somente a riqueza cultural dessas comunidades, mas um forte instrumento de socialização que também se estende, promovendo conexão com a ancestralidade e a natureza em suas mais variadas expressões.

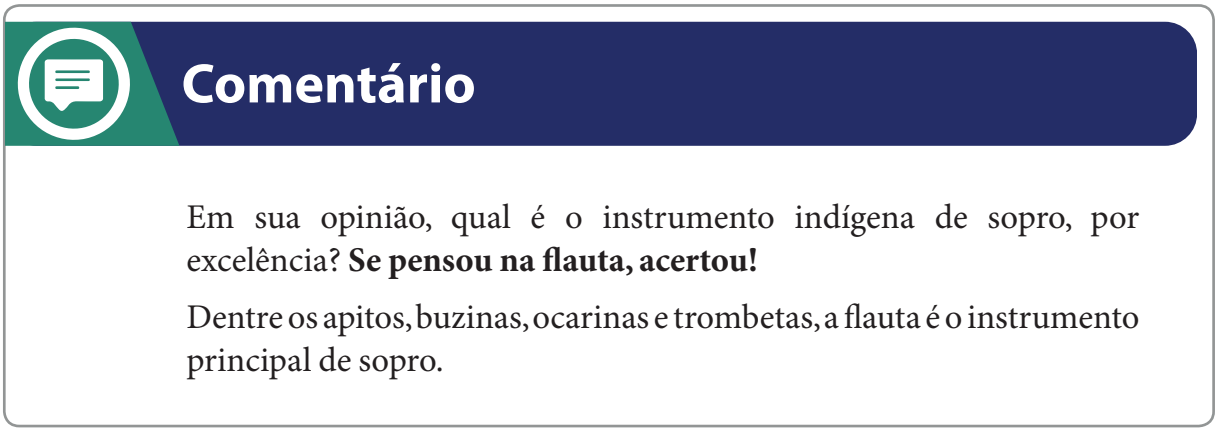
A característica da música indígena brasileira é polimorfa, com uma sonoridade repleta de complexidade no que diz respeito aos timbres e alturas, dificultando, desta forma, a sua organização por meio da partitura ocidental. O ritmo, de forma geral, é binário ou ternário, com ciclos de repetições e variações constantes.

A transmissão das composições mais antigas é passada oralmente de uma geração a outra, existindo, desta maneira, canções que privilegiam diferentes momentos da vida

cotidiana nas aldeias, como em ritos de passagem, festas em homenagem aos mortos, celebrações cíclicas, cultos aos ancestrais e festas guerreiras.

Segundo a etnomusicóloga Emília Biancardi, no seu livro, "O som dos esquecidos: instrumentos musicais tradicionais indígenas", a música indígena, no seu processo de transformação permanente, ainda mantém sua propriedade primária, lhe garantindo vida própria, mesmo se apresentando, no seu grau de desenvolvimento, diferente de um grupo para outro, a depender de suas características particulares. Importante destacar que o agrupamento palavra, música e movimento/dança aparece, principalmente, na música ritual. A polifonia acontece com a simultaneidade de sons e, no seu prolongamento, reside o princípio da harmonia, possivelmente porque está na conclusão do canto, onde os sons básicos se fazem sentir e se afirmam pela via da repetição.

Você sabia que os instrumentos musicais da cultura indígena brasileira se classificam predominantemente como membranófons (som produzido pela vibração de uma membrana ou pele esticada num suporte que pode ser percurtida com baquetas ou dedos, como os tambores) e aerófonos (Soam por uma coluna de ar posta em vibração, como a flauta e a gaita de fole)? Ou seja, o primeiro é percussivo e o segundo, de sopro.




## 1.4 A Pintura Corporal Indígena

A pintura corporal indígena é um dos mais importantes e expressivos elementos na cultura indígena, pois determinam, para além da estética, diferentes sentidos, voltados, primordialmente, para os valores que são transmitidos através dessa arte, que tem como principal objetivo diferenciar os povos, determinar funções individuais ou coletivas dentro da aldeia, como as ligadas aos ritos de passagem, a proteção do grupo ou do indivíduo, as atividades guerreiras ou religiosas, ao estado civil, as cerimônias de casamento, de luto ou cura de doenças, além da forte relação com as forças naturais e sobrenaturais.

Para que a preparação da tinta seja efetivada, é necessário ralar a fruta com a semente e em seguida misturá-la com diferentes colorantes, como o carvão, para diferenciar as cores. As pinturas tradicionais são feitas de diferentes formas, a mais conhecida é feita com o jenipapo, que é retirado verde do pé e seu líquido é extraído e, quando colocado em contato com a pele, se transforma em uma tinta preta que se fixa, em média, por duas semanas no corpo. Algumas etnias realizam a pintura corporal com sementes de urucum, que dá uma coloração vermelha à pele; outras usam o calcário, que se encontra na terra, para obter a cor branca. É na mulher que se encontra a responsabilidade de executar a pintura corporal indígena, principalmente nos corpos dos filhos e maridos, aplicando com as mãos, pontas de palha, riscadores de madeira, chumaços de algodão, pincéis variados e até cachimbos.

No cotidiano das comunidades indígenas o uso da pintura é mais simples, mas, nas distintas celebrações, ela aparece de forma sofisticada, refinada, tomando o rosto, ou partes dele, e, como cada etnia tem seu próprio símbolo, se uma outra aplicar a mesma marca, pode acontecer uma luta entre as aldeias.

Já que essa prática é realizada há séculos, é evidente que os padrões das pinturas estejam relacionados ao modo de viver e à mitologia de cada grupo. Inclusive, os grafismos aparecem não só nos corpos, mas também em objetos utilitários e rituais, nas casas e, atualmente, no papel. O modo como cada grupo indígena ordena o conjunto das expressões artísticas do grafismo corporal está diretamente associado a sua própria organização social e a sua cosmologia, a partir das relações que mantém com a sociedade, a natureza, o mundo sobrenatural e os seus adversários.

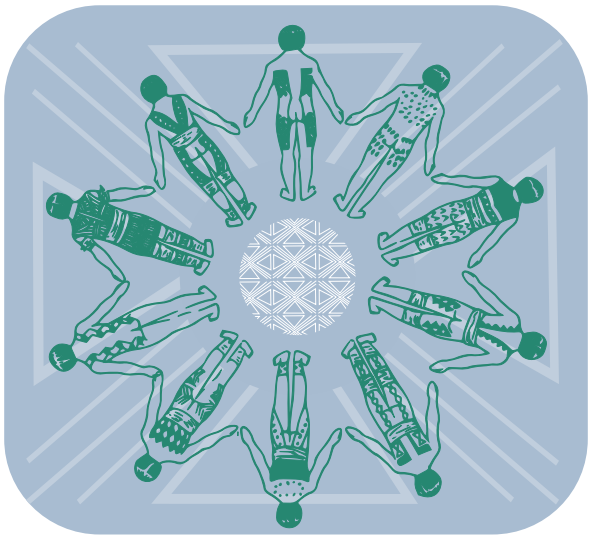


Ilustração: Angélica Behrmann

Ilustração: Angélica Behrmann

# UNIDADE TEMÁTICA 2 - OS AFRODESCENDENTES

As danças afrobrasileiras, manifestações de caráter artístico e cultural, apresentam um conjunto de diferentes expressões. Várias delas compõem a nossa cultura popular e podem ser consideradas tradução dessas danças que, ao longo do tempo, foram recriadas e ganharam novos significados, como exemplo, a dança dos orixás, o afoxé, o samba, o maculelê, o maracatu, dente outras.

O Brasil é visto culturalmente como um país de riqueza ímpar, por possuir na formação do seu povo a participação das matrizes de origem indígena, africana e ibérica. Mesmo sem o devido reconhecimento da sociedade com relação ao patrimônio cultural deixado pelos indígenas e africanos, ainda tratados hoje de forma excludente, preconceituosa e racista, pelas suas condições étnicas, esses grupos resistem fortemente e se alimentam da riqueza da arte que produzem para dar sentido às suas existências.

Como vamos tratar das danças afrobrasileiras, nada melhor do que aportarmos na Bahia!

## 2.1 Precursoras da dança afrobrasileira

Eros Volúsia e Mercedes Baptista são referências ao se tratar de dança afrobrasileira. Isso porque, na estilização das suas danças, ambas trouxeram a figura do orixá como um dos principais elementos que constituíram as suas pesquisas. Em 1927, é criada a primeira escola de dança oficial do país, nomeada de Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pela bailarina e coreógrafa russa Maria Olenewa e o crítico teatral Mário Nunes. No ano seguinte, Eros Volúsia, futura personalidade da dança brasileira,

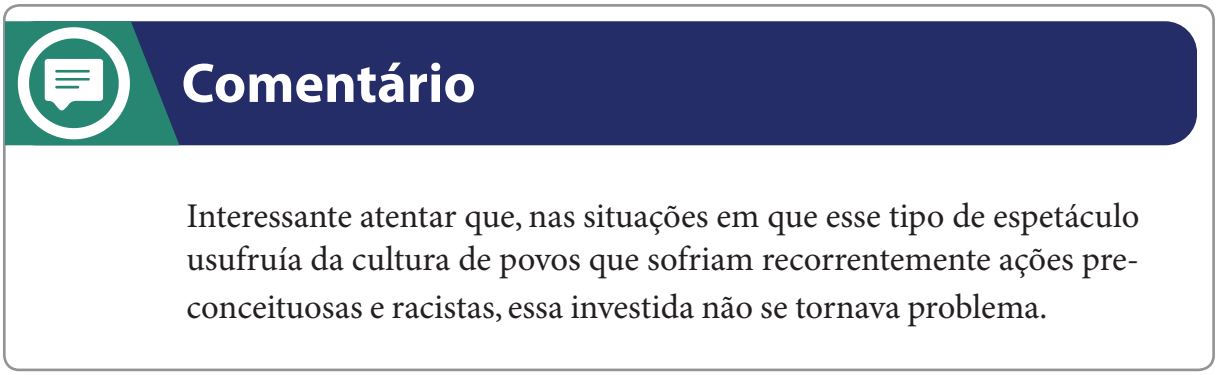
inicia com quatorze anos seus estudos de balé nessa escola, despontando posteriormente como referência nacional da dança por propor a união do balé clássico aos ritmos brasileiros. Era missão do balé, identificado como arte erudita, transportar com seu requinte as danças populares para serem apresentadas em palcos considerados nobres, como o do Theatro Municipal. Como Eros tinha uma formação clássica, era branca, pesquisava as danças populares oriundas da cultura indígena, negra e também europeia, tinha muita criatividade, seu balé brasileiro rapidamente se tornou notoriedade.

A artista ganha visibilidade no cenário artístico através das interpretações dos passos e mímicas do antigo maxixe ou do frevo e maracatus pernambucanos e nas movimentações míticas do candomblé carioca.

A dança de Eros, apesar da influência das danças de elite, também teve a interferência de artistas brasileiras afrodescendentes e também da dançarina negra americana, Josephine Baker, que atuou na Companhia Negra de Revistas.

No regime político do Estado Novo criado por Getúlio Vargas (1937-1945), caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo e autoritarismo, investia-se vigorosamente na valorização de temas nacionais, influenciando, dessa maneira, nas linguagens artísticas.

O corpo, na cena, se adequava ao modo de ser brasileiro, e Eros Volúsia, com a sua dança, estilizou figuras da cultura nacional, desenvolvendo o que seria o "bailado brasileiro". A sua estreia ocorreu em 03 de julho de 1937 com a apresentação do espetáculo "Eros Volúsia – Bailados Brasileiros", no Theatro Municipal, trazendo no repertório bailados estilizados da cultura indígena e negra, contando com a participação da orquestra sinfônica do referido espaço.




O papel de Eros na criação de um bailado nacional foi de extrema importância. A sua formação clássica e dedicação desde jovem à pesquisa das danças indígenas e negras buscava a formulação de uma dança nacional que traduzisse o corpo mestiço. Com o crescimento e estabelecimento da indústria cultural de massa no país, aparecem, no cenário cultural, novas modalidades de dança afro. Fora das festas populares e dos rituais

religiosos, surge como uma dança de palco, conectada com a produção radiofônica, com o teatro musical, com o cinema, entrecruzando cultura popular, erudita e de massa. Para fomentar uma temática exclusivamente brasileira na produção artística, torna-se necessário instituir sistemas de tradução e releitura das práticas populares presentes em festas populares, religiosas e profanas e terreiros.

"A aparição da dança afro, inventada e praticada sob a liderança da artista negra Mercedes Baptista, na década de 50, parece decorrer desse processo", esclarece Marianna Monteiro (2011).

### 2.1.1 O encontro de Mercedes Baptista com Eros Volúsia

Você vai conhecer agora como se deu o encontro de Mercedes Baptista com Eros Volúsia e o que acarretou esse encontro.

Em 1945, Mercedes Baptista é aceita no curso dirigido por Eros Volúsia e com ela tem suas primeiras aulas de balé clássico e dança folclórica. Para Monteiro (2011), apesar de a dança de Eros ser extremamente inovadora e singular, acabou não se consolidando como uma prática diferenciada, pois não foi capaz de conceber um método, uma pedagogia que desse conta da novidade que propunha.

As posições de Eros Volúsia de reelaboração das tradições populares no sentido da criação de um bailado erudito são conhecidas. Ela foi, pode-se dizer, a primeira modernista da dança brasileira, quando propunha a quebra da tradição do balé clássico, que incorporava o legado antiacadêmico do simbolismo, que abria espaço para as experiências de apropriação das tradições populares, trazendo como importante referência as danças afrobrasileiras.

**Sabe por que o reconhecimento da dança de Eros foi atestado? Vejamos!**

**Porque a estilização do popular era visível!**

Para o projeto nacionalista que via na arte erudita um lugar de superioridade, ter uma artista que representasse a área da dança com conhecimento e domínio da técnica clássica afastava a possibilidade de banalização do estilo adotado, e, mesmo que as danças indígenas, negras e europeias fossem estilizadas nas coreografias, os elementos do ballet eram rapidamente identificados.

As danças pesquisadas por Eros eram provenientes das etnias que formaram o nosso povo através da reelaboração das tradições. Uma das suas mais conhecidas coreografias,

"Macumba", foi criada a partir das memórias de suas escapadelas quando criança para um terreiro de umbanda que ficava próximo à sua casa. Mesmo não fazendo parte da religião, ela queria reviver no seu corpo, através do som dos atabaques, a experiência da infância que tornou a se repetir em outros momentos da sua vida. Na coreografia, ela surgia do alçapão dançando rodeada por capoeiristas e percussionistas negros que atuavam tocando.

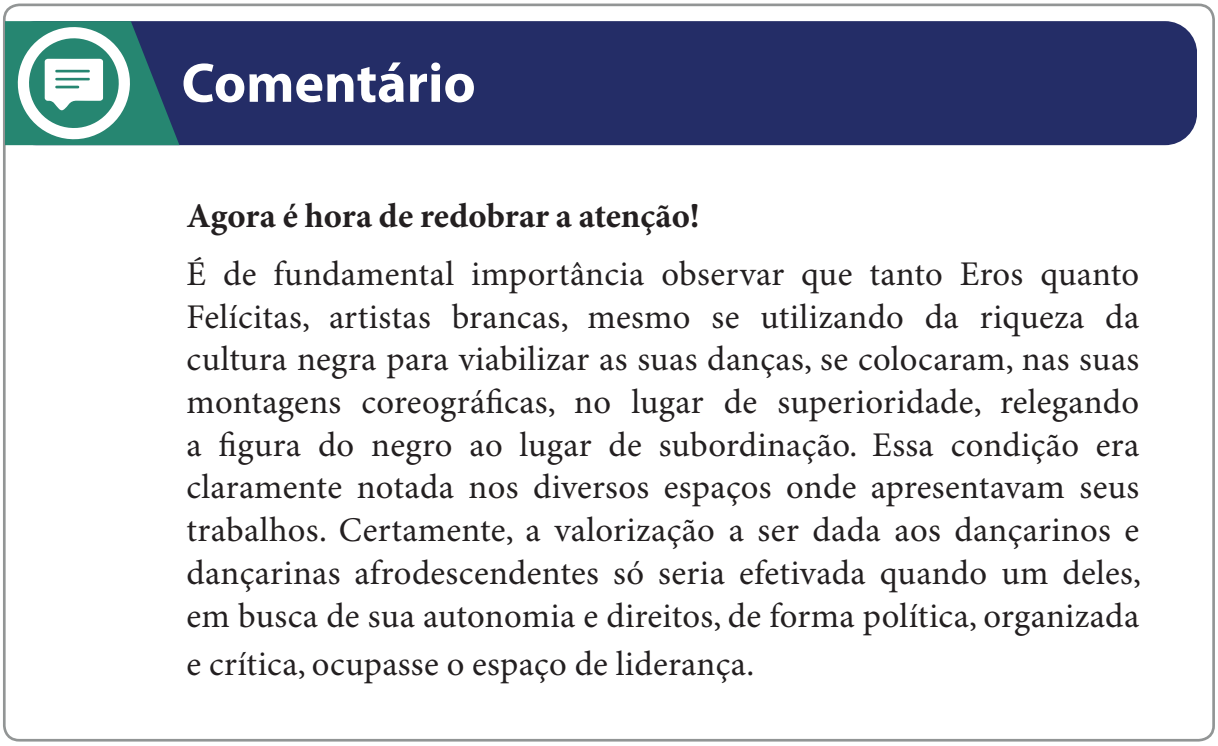
Ilustração: Angélica Behrmann

Foi através da pesquisa para a montagem desse trabalho que Eros criou o movimento giratório "*fouèttes* de cabeça". Essa nomenclatura, própria do balé, utilizada para denominar um passo de dança ligado à cultura negra, assim como a estilização do choro, "Tico-tico no fubá", executado na sapatilha de ponta, afirma o lugar de ascensão da cultura popular dentro da arte erudita.

Importante registrar a presença de Felícitas Barreto, alemã de nascença, que chegou ao Brasil no final da Primeira Guerra Mundial e fixou residência no bairro de Niterói, juntamente com sua família. Felícitas foi contemporânea de Eros Volúsia. Formou-se na Escola de Belas Artes como pintora, estudou na Escola de Bailados e também se apresentou no teatro de revistas. Era bailarina, coreógrafa, pintora e escritora. Ao contrário de Eros, encantou-se pela cultura indígena, viajando e pesquisando por diversos países da América do Sul e diferentes aldeias. Os registros dessas experiências foram publicados em livros, um deles, "Danças do Brasil: indígenas e folclóricas". Nesse livro, uma parte da pesquisa foi dedicada às danças indígenas; e a outra, às danças relacionadas, principalmente, à cultura africana.

Felícitas encarou e viveu a dança de forma vigorosa e, apesar do seu interesse pela cultura indígena ter sido evidente, a cultura negra também lhe causou curiosidade e admiração. Assim como Eros, desde a infância se sentiu atraída pelas manifestações religiosas do candomblé, aprofundando nesse espaço os seus estudos. Em 1946, criou o Ballet Folclórico

Nacional, um dos primeiros do país, apresentando-se no dia 23 de outubro no Teatro João Caetano com as seguintes coreografias: *Tabu, Macumba, Raio de Lua, Casamento de Zumbi, Feitiço* e *Yemanjá*. Com esta última, chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, chegando até a ter problemas com a censura.




Apesar de Eros e Felícitas se interessarem pelos elementos da cultura africana na construção da sua arte, foi Mercedes Baptista considerada a criadora da identidade negra para a dança reconhecida como afrobrasileira.

## 2.1.2 Demorou, mas chegou sua hora, Mercedes Baptista!

**Que tal conhecê-la melhor?!**

Mercedes Baptista nasceu em Campos dos Goytacazes/RJ e jovem se mudou para o Rio de Janeiro. O ano de seu nascimento é uma incógnita: o jornalista e escritor Paulo Melgaço (2007), no livro "Mercedes Baptista – A criação da identidade negra na dança", explica que não pôde precisar sua data de nascimento devido a grandes controvérsias. Em Sucena (1989), encontrou 28 de março de 1921. Em depoimento realizado no Museu de Imagem e Som (1997), ela declarou 20 de maio de 1926. Em Faro & Sampaio (1989) consta 1930. E seus ex-alunos consideram 20 de maio de 1921.

**Correndo atrás dos sonhos. Lindo exemplo a ser seguido!**

Na sua trajetória, Mercedes Baptista exerceu várias atividades profissionais, dentre elas o trabalho como bilheteira de um cinema. Nessa época, já sonhava em brilhar nos palcos e, quando soube que poderia ser *Girl* nos teatros de revista, pensou na possibilidade de se tornar dançarina, alimentando, então, o desejo de frequentar uma escola de dança. Estudar gratuitamente com Eros Volúsia, artista famosa da época, foi algo que marcou a vida de Mercedes. Pouco tempo depois de ter iniciado as aulas, ela já subia ao palco para se apresentar, descobrindo ali sua aptidão para a dança.

## Atividade

No ambiente virtual será disponibilizado o livro: **"Mercedes Baptista - a criação da identidade negra na dança"**, do autor Paulo Melgaço.

## Olha aí o retrato do racismo!!

No livro "Mercedes Baptista – A criação da identidade negra na dança", o autor Paulo Melgaço (2007, p. 14) confirma:

> Naquele mesmo ano, aconteceu sua primeira apresentação pública, em um espetáculo organizado por Eros, no Teatro Ginásio Português. O pianista da escola criou a música "pintando o sete" para que ela se apresentasse em conjunto com Otacílio Rodrigues. A apresentação foi um sucesso, confirmando o talento da jovem para a dança.

Naquela ocasião, mesmo fazendo papel de empregada no número apresentado, Mercedes Baptista arrancou aplausos da plateia, sendo mencionada no Jornal *O Globo* como "a revelação da noite", juntamente com Otacílio. Esse evento rendeu o convite para que a apresentação fosse feita em outro local e Eros foi solicitada a selecionar os melhores números. Para surpresa de Mercedes, o seu não foi escolhido. Ela ficou magoada por sua professora e coreógrafa ter escolhido outro, interpretado por um bailarino branco e que não tinha nenhum destaque no corpo de baile.

Nos diversos ambientes culturais frequentados pela elite, as apresentações artísticas que traziam temas relacionados à africanidade eram muito requisitadas e apreciadas; o problema é que era negado ao corpo negro a oportunidade de ocupar esse espaço, sendo sabotada, recorrentemente, sua atuação. Da escola do SNT, Mercedes Baptista reclama por ter sofrido discriminação da parte de Eros Volúsia e de ter sido pouco valorizada. Analisando as fotos em que Eros aparece acompanhada de suas alunas ou de algum

corpo de baile, podemos notar a ausência de bailarinas negras, mesmo quando se tratava de coreografias inspiradas na cultura afrobrasileira. Em geral, vemos apenas a presença de negros em meio aos tocadores de atabaque, no conjunto musical que acompanhava as bailarinas. Talvez isso possa ser considerado um sinal de que, embora o interesse pela cultura de origem africana fosse crescente nos círculos culturais mais elitizados, um espaço real para a atuação do bailarino negro ainda não se efetivara. (MONTEIRO, 2011)

### 2.1.3 O grande encontro! Mercedes Baptista e Abdias do Nascimento!

**Atividade**

Você já ouviu falar em Abdias do Nascimento?

**Que tal fazer uma pesquisa?!**

No concurso "Rainha da Mulatas", promovido pelo Teatro Experimental dos Negros (TEN), inicia-se a relação de amizade entre Mercedes Baptista e Abdias do Nascimento, fundador do TEN, que a convida a integrar como bailarina, coreógrafa e colaboradora da entidade. Começa, então, sua luta pela imposição do negro como bailarino profissional. Começa o seu trabalho de valorização da dança afrobrasileira.

**Vamos conhecer um pouco sobre o Teatro Experimental do Negro!**

O Teatro Experimental do Negro, fundado em 13 de outubro de 1944, se firmou no ano seguinte a partir das reuniões promovidas por diversos grupos para propor caminhos pensando na valorização e reconhecimento da identidade social e cultural do brasileiro. Era meta do TEN combater o racismo através do movimento de educação, arte e cultura que promovesse publicamente os valores dos afrodescendentes. As ações articuladas conseguiram capturar o apoio de artistas e intelectuais, formando e colocando no mercado diversos artistas negros. Dentre eles, Mercedes Baptista, que, a partir dessa iniciativa, começou a conquistar espaços para sua atuação como bailarina, professora e coreógrafa. O 1º Congresso do Negro Brasileiro, elaborado pelo TEN, aconteceu do dia 26 de agosto a 4 de setembro de 1950, no Rio de Janeiro, e tinha como foco discussões e estudos das questões referentes ao negro. As atividades oferecidas tinham o intuito de garantir a troca de conhecimentos entre a cultura negra brasileira e americana.

## 2.1.4 De negra para negra a história fica diferente!

Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Katherine_Dunham>

Esse encontro contou com a presença de profissionais e pesquisadores de diversas áreas, dentre estes Katherine Dunham, antropóloga, dançarina, coreógrafa, professora e ativista social na defesa de causas relacionadas ao negro, que realizou palestra, ministrou aula, apresentou espetáculo com os dançarinos negros da sua companhia e interagiu com outros grupos e trabalhos apresentados. Em seguida, Dunham foi convocada a ministrar aulas para bailarinos com o propósito de oferecer uma bolsa de estudos, oportunizando a atuação em seu grupo, na cidade de Nova Iorque, para aquele que apresentasse suas habilidades artísticas criativamente, e Mercedes, envolvida com o movimento negro brasileiro, foi escolhida.

Ela viajou depois da licença concedida pelo prefeito Mendes de Morais após carta redigida pelo amigo Abdias do Nascimento pedindo a sua liberação do Theatro Municipal, já que, por ser negra, não era incluída nas coreografias.

Na escola de Dunham, o contato com as danças haitianas e o aprendizado sobre seu comprometimento com as lutas pela valorização dos negros eram retribuídos através das aulas de balé que dava para os bailarinos da companhia. A experiência adquirida na *Dunham School of Dance* serviu para que se fortalecesse enquanto mulher e artista.

Decidiu retornar ao Brasil depois de ser informada que os bailarinos concursados não precisariam esperar cinco anos para serem efetivados e os que não voltassem perderiam a efetivação. Mercedes retorna muito mais para garantir uma aposentadoria e rever os familiares do que para dar continuidade às atividades no Theatro Municipal, onde seu trabalho não era reconhecido. Para ela, estava claro que não havia espaço para desenvolver nenhum trabalho com foco no balé clássico, por isso começou a trazer para a sua prática o aprendizado adquirido com Dunham, buscando descobrir um estilo que contemplasse a sua afrodescendência.

Compreenda como surge a dança que nomeamos de dança afrobrasileira, e não dança popular brasileira.

Foi através do baiano Joãozinho da Goméia, responsável pela popularização da religião do candomblé no Brasil e apresentação dos orixás em espaços públicos, tornando os palcos cariocas a extensão do seu terreiro, que Mercedes, mesmo não sendo praticante da religião, se aproximou desse universo, vislumbrando a possibilidade de estilizar a dança dos orixás.

Desenvolvendo a sua pesquisa, conheceu os rituais do candomblé ouvindo o ritmo e o movimento das divindades africanas que, combinados aos conhecimentos da dança moderna, adquiridos na sua trajetória, fizeram surgir a dança que ela denominou de afrobrasileira.

Mercedes Baptista propôs uma leitura peculiar da cultura afrobrasileira e situou a dança afro em novas bases. Mais uma vez o termo se redefiniu. A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil.

### 2.1.5 De onde descende o trabalho de Mercedes Baptista? Acompanhe!

O material trabalhado por Mercedes Baptista diferia daquele trabalhado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha. Para colocar em prática a concepção dessa dança, reuniu negros de diferentes atuações profissionais e na Gafieira Estudantina Musical, ponto de convivência e da prática do samba de gafieira, conseguiu uma sala onde pôde ministrar suas aulas e divulgar seu trabalho.

**Arregaçando as mangas e construindo sonhos!**

Com essas pessoas, colocou em prática suas experiências, ministrando aulas de balé clássico, moderno e afro. Nelas viu a possibilidade de dar vida ao sonho de ver nascer um grupo de bailarinos. Durante o ano de 1952, o grupo participou de alguns shows e as pessoas começaram a apreciar o seu trabalho que, aos poucos, foi se aprimorando. O elenco foi ficando mais confiante no seu potencial artístico e não demorou muito para que algumas apresentações surgissem e Mercedes Baptista vislumbrasse a possibilidade de criar sua companhia.

Depois de tanto trabalho e dedicação, nada mais justo para Mercedes Baptista do que criar a sua companhia de dança. E assim ela fez!

## Balé Folclórico Mercedes Baptista

Em 1953, surge o Balé Folclórico Mercedes Baptista, uma companhia formada exclusivamente por artistas negros e mestiços, com o claro objetivo de criar novos rumos para a dança no Brasil. Essa iniciativa se deu depois que reuniu alguns dos alunos mais talentosos com os quais desenvolvia seu trabalho de dança.

A iniciativa, ousada para uma época onde o financiamento para esse tipo de projeto era escasso, só foi mantida em consequência da garra e determinação de seus integrantes que atuavam com ela desde 1952.

### Manter o balé vivo, não foi fácil. Veja por quê!

O grupo procurou diversos espaços para divulgar e difundir seu trabalho. Sem um empresário ou patrocinador que custeasse os salários, Mercedes Baptista teve que buscar diversas maneiras para manter o grupo. Assim, foram realizados diversos trabalhos em teatros de revista, carnaval, cinema, teatros, viagens ao exterior. O desafio de manter o balé fez com que Mercedes Baptista descortinasse novos horizontes e investisse na qualidade do trabalho artístico produzindo coreografias que cada vez mais representassem a cultura negra. Assim, o grupo ganhou notoriedade se apresentando em vários lugares no Brasil e no exterior, ganhando prestígio e visibilidade.

Em virtude dessa ascensão, olha os lugares por onde Mercedes Baptista passou exercendo a função de coreógrafa: Escolas de samba, cinema, televisão e teatro.

E não fica por aí, não!

Ela também viajou por diversos países ministrando cursos de dança afrobrasileira.

Na Escola de Dança do Theatro Municipal, na década de setenta, por conta do compromisso com a sua cultura e dedicação ao ensino, tornou-se professora da disciplina dança afrobrasileira, em reconhecimento ao seu trabalho. A partir desse período, dedicou-se principalmente ao ensino, ministrando cursos em diversas instituições nos Estados Unidos, mas sem abandonar sua carreira como coreógrafa.

## 2.1.6 - A dança afrobrasileira de Mercedes Baptista.Vamos entender melhor!?

A dança de Mercedes Baptista se delineou como técnica e didática e era uma síntese estruturada das danças populares que haviam despertado o interesse das elites nacionalistas e modernistas, por ter marcado presença significativa nas revistas e musicais populares e que se reelaboraram, na década de 50, como afirmação cultural afrobrasileira.

**Você sabia que foi ela que codificou a dança ritual do candomblé? Pois é, muita gente não sabe!**

Olha o que Marianna Monteiro nos diz (2011, p. 10):

> Mercedes realizou uma complexa operação, que não poderia se viabilizar sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto, nada deixa a dever à experiência da dança moderna americana.

Ela desponta como figura principal ao ter se destacado em meio ao movimento de valorização das tradições populares, incluindo as vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, criando uma técnica de dança vinculada a um fazer pedagógico organizado de forma coerente, podendo ser transmitido como um tipo de formação para qualquer bailarino por um professor devidamente preparado.

Paulo da Conceição, praticante da religião do candomblé e também dançarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista, trazia para a sala de aula as danças dos orixás praticadas no terreiro e Mercedes Baptista se encarregava de reelaborá-las e codificá-las. Com respeito às tradições da religiosidade ancestral, ela se aconselhou diversas vezes com o antropólogo Edson Carneiro sobre o seu processo de transposição da dança dos orixás para o palco a fim de não ultrajar os fundamentos da religião.

## Comentário

Podemos dizer que a dança de Mercedes Baptista trouxe algo de específico: a valorização da tradição africana por intermédio da dança dos orixás, em ruptura com os códigos do balé clássico.

Preste atenção à maneira que Mercedes estruturava suas aulas. Ainda hoje diversos professores de dança afrobrasileira ministram aulas a partir desse modelo.

As suas aulas eram estruturadas nos moldes do balé clássico e da dança moderna, com barra, centro e diagonal. A expressão corporal se configurava de forma singular, se tornando relevante para o aperfeiçoamento dos dançarinos. Essa investida foi importante num momento crítico da dança no Brasil, por se inserir no movimento modernista como dança elaborada a partir da cultura brasileira, de forma autêntica. Mesmo reconhecendo em Eros a primeira a dar os primeiros passos nessa direção, foi Mercedes Baptista que fez

com que a dança moderna brasileira agregasse um repertório específico a uma técnica e um método de ensino. A partir dela novos caminhos foram abertos para que a dança que hoje nomeamos de afrobrasileira fosse difundida.

> Em 18 de agosto de 2014, aos 93 anos de idade, Mercedes Baptista faleceu na cidade do Rio de Janeiro, acometida por problemas diabéticos e cardíacos.

Não poderíamos tratar do tema danças afrobrasileiras sem nos debruçarmos e reconhecermos na história e na dança de Mercedes Baptista uma representação possível para o nosso protagonismo enquanto professores, artistas e cidadãos. Sabemos das inúmeras manifestações artísticas de motriz africana, mas optamos em fazer o recorte a partir do lugar da nossa ancestralidade. A chegada dos negros com os seus orixás!

Enquanto propositora da dança afrobrasileira, Mercedes Baptista nos deixou como herança os códigos elaborados a partir da sua pesquisa voltada para a dança dos orixás, articulada com os conhecimentos previamente adquiridos de outras técnicas de dança, como o balé clássico e a dança moderna, organizando um modo de ensino comprometido com a afirmação política de uma dança negra, conferindo uma identidade singular a essa arte. A crença na força da cultura afrodescendente fez com que se tornasse expoente para que muitos dos seus adeptos dessem continuidade ao seu fazer artístico, disseminando o seu estilo.

O seu exemplo de luta, resistência, talento e determinação contra uma sociedade racista e excludente lhe rendeu, por meio da dança, o reconhecimento pelo seu trabalho, se tornando modelo para que outros profissionais engajados com as questões referentes à cultura negra, no âmbito da dança afro, propagassem os seus ensinamentos.

## 2.2 Em Salvador a dança de Mercedes Baptista ganha força. Também pudera, os orixás aqui estavam!

Sabemos que no estado da Bahia, especificamente na cidade de Salvador, a presença e influência dos africanos foram fundamentais para o desenvolvimento da cultura, da arte e da religião do candomblé, principalmente no que diz respeito à dança e à música. Como integrante de um projeto nacional, a Bahia se destaca pela expressiva população de negros que se organizaram, devido ao processo de escravidão, criando Quilombos, Irmandades Religiosas, Terreiros de Candomblé e outras manifestações como forma de resistência na busca da manutenção de um movimento de afirmação em prol da liberdade.

As ramificações decorrentes das pesquisas direcionadas à cultura africana e suas tradições, principalmente pelo viés da dança dos orixás reelaboradas por Mercedes Baptista e seus seguidores, para as montagens coreográficas e método de ensino, aportaram na cidade de Salvador, no Estado da Bahia, inspirando artistas profissionais e amadores.

## 2.2.1 O Viva Bahia abre caminho!

Na Bahia, no início dos anos sessenta, precisamente em 1962, surge, por iniciativa da aluna de Hildegardes Vianna, Emília Biancardi – etnomusicóloga, pesquisadora da música folclórica, professora e especialista nas manifestações tradicionais da Bahia –, o primeiro grupo folclórico do Estado, o "Viva Bahia".

O grupo se dedicava à pesquisa e laboratório experimental das manifestações populares afro baianas, seu repertório musical e danças agregavam, segundo Hildegardes Vianna, "legítimos portadores de folclore", aqueles que detinham um determinado saber sobre certa manifestação folclórica. Essa sugestão foi dada pela mestra de Biancardi para dar maior autenticidade à encenação da música e da dança e foi acatada por sua discípula.

Olha as pessoas que foram incluídas no grupo. Será que você já ouviu falar em alguma delas?

- **Mestre Pastinha**: capoeira
- **Mestre Popó**: Maculelê
- **Coleta de Omolú**: dança dos orixás
- **Sr. Negão de Doní**: toques de candomblé
- **Mestre Canapum**: puxada de rede.

### Vamos conhecer um pouco sobre elas?

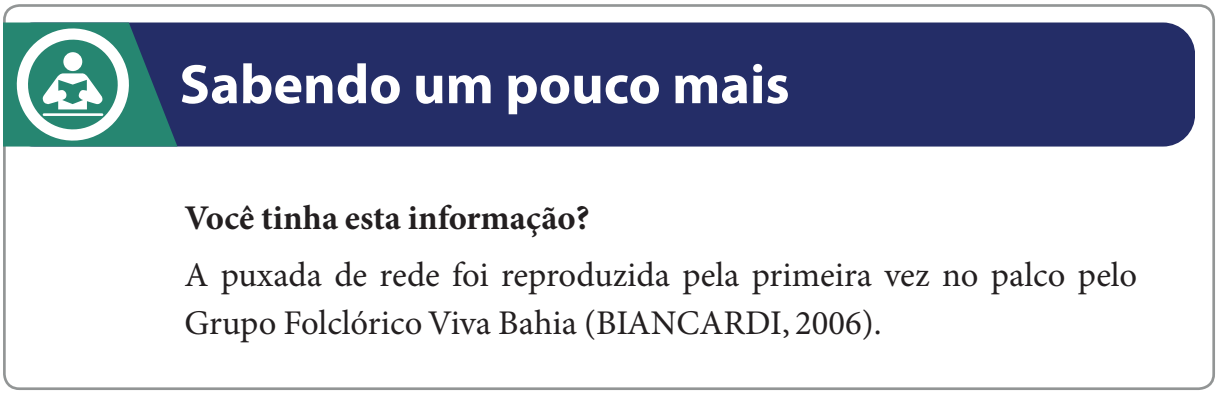
**Vicente Ferreira Pastinha** (1889-1981), filho de espanhol e de uma negra baiana, criou, sistematizou e difundiu a capoeira angola. Conhecido como "o filósofo da capoeira", inaugurou oficialmente sua academia em fevereiro de 1941, no bairro da Liberdade, com o nome de "Centro Esportivo de Capoeira Angola", transferindo-a, mais tarde, para um antigo casarão no Largo do Pelourinho.

**Paulino Aluísio de Andrade**, conhecido como Popó do Maculelê, foi um dos responsáveis pela divulgação do maculelê, formando um grupo, com parentes e amigos, que se chamava Grupo de Maculelê de Santo Amaro, em Santo Amaro da Purificação.

O ***maculelê*** é uma manifestação de dança dramática em que os participantes, geralmente do sexo masculino, dançam em grupo entrechocando as grimas (bastões), ao compasso de atabaques e ao som de cânticos, esses em português popular, mesclado com palavras de línguas africanas.

Coleta Lopes Alves era uma cantora e dançarina descendente de escravos, adepta da religião do candomblé, moradora do bairro São João do Cabrito, no subúrbio, que viajou o mundo cantando para pessoas ilustres, como reis e rainhas. Tinha toda sua trajetória documentada em fotografias que guardava em um grande álbum, que se perdeu com sua morte.

Mestre Canapum participava do arrastão tradicional da puxada de rede, na praia de Armação, na década de 60. Ele ensinou aos integrantes do Grupo Folclórico Viva Bahia os movimentos tradicionais da pesca.



## Sabendo um pouco mais

**Você tinha esta informação?**

A puxada de rede foi reproduzida pela primeira vez no palco pelo Grupo Folclórico Viva Bahia (BIANCARDI, 2006).

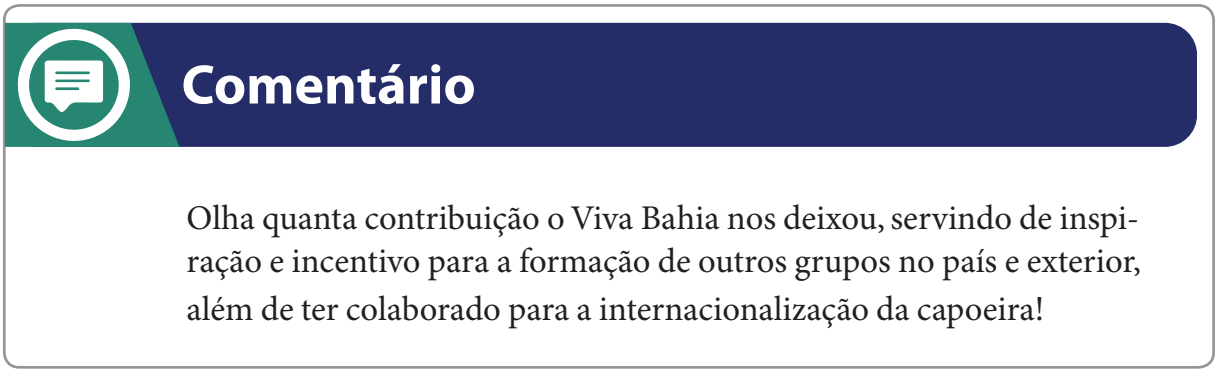
No seu livro "Raízes Musicais da Bahia", Emília Biancardi (2006) reconhece a sua contribuição no que diz respeito ao fortalecimento da cultura popular, não se restringindo apenas às montagens dos espetáculos e apresentações públicas, mas valorizando e inserindo os agentes diretos desses fazeres nos espaços de aprendizagem.

Incentiva a todos a propagar na sua comunidade a importância da permanência das suas tradições, estimulando nos integrantes do grupo a curiosidade em também conhecer de perto determinada manifestação folclórica.

A compreensão de Biancardi referente ao folclore incorpora as particularidades dos saberes tradicionais dos povos indígenas, africanos e ibéricos, reconhecendo, nas trocas culturais, inegáveis contribuições que enriquecem os costumes tradicionais baianos voltados, principalmente, para a música e a dança, influenciando, nessa relação híbrida, as construções artísticas.

Cabe sinalizar que o trabalho desenvolvido pelo grupo Viva Bahia contemplava as manifestações afrobrasileiras, incluindo a tradição religiosa do candomblé com a reinterpretação da dança dos orixás.

O Grupo Folclórico Viva Bahia, referência em Salvador, viajou por diversos países do mundo realizando apresentações em teatros e participando de festivais.




Vários mestres reconhecidos fizeram parte do elenco na arte e malícia do jogo, como Alabama, Jelon Vieira, Amém Santos e Edvaldo Carneiro da Silva, batizado na capoeira como Camisa Roxa. Este último foi um dos idealizadores do Grupo Folclórico Olodum, fundado em meados dos anos sessenta com participantes de uma comunidade de estudantes universitários que se reuniram para treinar e também aprender cânticos de capoeira, depois para pesquisar outras expressões populares, como o maculelê e o samba de roda, incluindo também a dança dos orixás, com a finalidade de fazer exibições em escolas e clubes. Em seguida, o grupo transforma em espetáculo todo o aprendizado adquirido, se destacando na cena artística local, fazendo sucesso com suas apresentações até no exterior.

Por conta de divergências internas, o Olodum passa a chamar-se Olodumaré, despontando com as coreografias criadas pelo cuiabano Domingos Campos que trabalhou no teatro de revista e integrou A Brasiliana, grupo folclórico que fez muito sucesso dentro e fora do país e onde Mercedes Baptista também atuou como coreógrafa. A finalidade era que ele viesse coreografar o Olodumaré e reproduzisse os padrões dos shows folclóricos da época, em que as danças promovidas pelos afrodescendentes predominavam.

Em 1972, o grupo folclórico mais uma vez muda o nome, absorve novos artistas, passando a se chamar Brasil Tropical.

É início dos anos 70, de mãos dadas com os movimentos negros, que a dança afrobrasileira se afirma na cidade de Salvador. Nesse ano, os movimentos negros, caracterizados pela ampla movimentação política e intelectual, realizados por pessoas ou entidades que lutavam contra o racismo e o preconceito, se inspiraram em Abdias do Nascimento, o porta-voz do

mundo afrobrasileiro, para propor a construção de uma democracia verdadeiramente plurirracial e pluriétnica, reconhecendo nas tradições africanas um instrumento de transformação social e político, potencializador das ações ligadas ao movimento negro.

## Sabendo um pouco mais

**Bom saber!**

Por intermédio desses movimentos, os blocos afros surgiram e colocaram na prática os conhecimentos referentes à história dos afrodescendentes por meio da expressão da música, do canto e da dança, saindo às ruas de Salvador e representando a cultura africana. Essa investida consentiu às populações negras a afirmação da sua descendência, legitimando uma atitude política contra o racismo. A dança afro, nessa perspectiva, se fortaleceu e ganhou novos rumos. Rumos esses que levaram dançarinos oriundos dos grupos folclóricos dessa geração, e que apresentavam interesse pela dança dos orixás e sua pesquisa, a trilharem outros caminhos na busca de uma identidade que não ferisse os princípios da religião do candomblé. Incluem-se aí artistas da dança que vieram de outros lugares e se identificaram com essa prática realizando pesquisas nesse âmbito.

### 2.2.2 Vamos saber como a dança negra adentrou os muros da Escola de Dança da UFBA?

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, fundada no ano de 1956, foi a primeira escola de dança da América Latina e teve como primeira diretora Yanka Rudkka, católica polonesa, trazida ao Brasil por Pietro Maria Bardi, que a convidou para fundar o Conjunto de Dança Expressiva do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

A aproximação de Yanka Rudzka com a cultura afro consolidou-se depois de aceitar o convite para dirigir a Escola de Dança da UFBA (1956-1959) e pode ser conferida nos títulos de coreografias, como "Águas de Oxalá" e "Candomblé". (RISÉRIO, 1995).

No mesmo ano de fundação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Lia Robatto, diretora, coreógrafa, dançarina e professora, natural de São Paulo, mudou-se para Salvador a convite da sua mestra Yanka, para trabalhar como sua assistente e continuar sua

pesquisa em dança e montagens coreográficas. Foi integrante do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade e, em 1958, tornou-se professora da referida escola.

> Lia Robatto foi a responsável pela criação da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia no ano de 1983. Essa escola oferece cursos de nível médio, preparatório e livre, se destacando por promover o ensino das danças de matrizes populares e africanas.

### Como Yanka conheceu o candomblé?

Lia Robatto conta que, mesmo polonesa e católica, Yanka se interessou esteticamente pelo candomblé, que conheceu graças a Mário Cravo e Caribé. De seu apartamento no bairro do Chame-Chame, conseguia captar os ritmos emitidos pelo som dos atabaques, vindos provavelmente do candomblé da proximidade. Atraiu-se por esse universo a ponto de incorporar em suas criações, antes, unicamente europeias, elementos da dança dos orixás, mas sem cair na mera transposição dos movimentos.

Para Lia Robatto, Yanka Rudzka não tinha interesse nem envolvimento religioso com o candomblé, mas com a linguagem, o campo de formas e o gestual. Aos olhos de Robatto, Yanka Rudzka foi considerada inovadora por ter conseguido captar os valores da cultura negra, traduzindo criativamente as coreografias inspiradas no candomblé, se distanciando da narração descritiva da dança dos orixás sem descaracterizar o tema e com inventividade coreográfica contemporânea.

## 2.2.3 Nesse fluxo, sabe quem chega ao Brasil no ano de 1971?

### Sim! Ele mesmo. Clyde Morgan!
### Vamos conhecer um pouco da sua trajetória?!

Aos 31 anos chega ao Brasil, Clyde Morgan, norte-americano da cidade de Cincinnati que, com 18 anos, começou a fazer aulas do método Royal Ballet e dança afro no *Karamu House*, centro comunitário que tinha como missão passar para os membros da comunidade negra as várias culturas africanas. Estudou artes plásticas e, paralelo à dança, se formou em bacharelado em história inglesa e literatura francesa na *Cleveland State University*, estudando de 1958 a 1963. Morgan atuou como coreógrafo em várias universidades americanas e na Broadway.

Trabalhou com o percussionista e coreógrafo nigeriano Michael Babatunde Olatungi, reconhecendo que seus conhecimentos em danças africanas se ampliaram no *Drum Dance Group*, dirigido pelo referido percussionista. Essa experiência despertou em Clyde Morgan o desejo de pesquisar as danças africanas nos países de origem. Assim, ele fez intercâmbio com diversas entidades africanas aprofundando a sua pesquisa. No ano que chegou ao Brasil, foi apresentado à vida cultural do Rio de Janeiro por Arminda Villa-Lobos. Conheceu o corpo de baile do Teatro Municipal, o carnaval carioca e foi levado por Mercedes Baptista para conhecer a religião afrobrasileira.

## O candomblé e os orixás no caminho de Clyde Morgan!

Foi na casa do babalorixá Miguel Grosso, filho de Yemanjá e do Tião – antigo componente do grupo de Camisa Roxa e Domingos Campos, que também tinha ligação com o terreiro de Joãozinho da Goméia, que Clyde Morgan teve seu primeiro contato com o candomblé. Participou como dançarino do programa de Bibi Ferreira, na extinta TV Tupi, o que fez com que sua visibilidade artística aumentasse o levando a conhecer a professora baiana Ana Lúcia Oliveira. Esta, ao saber do seu trabalho, contactou a Escola de Dança da UFBA, que o convidou para ministrar um curso de extensão de dança africana e da técnica de dança moderna de José Limón.

Já na escola, em reconhecimento ao seu trabalho, em 1972, é contratado como professor e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea – GDC, embora sua motivação de vir à Bahia tenha sido justamente a de aprender capoeira e conhecer a cultura afrobrasileira.

No período em que dirigiu o grupo, promoveu a junção da música percussiva dos atabaques do candomblé, efeitos sonoros e flauta transversal. Sob a sua direção, o GDC apresentou coreografias inspiradas na cultura popular, especialmente de matriz negra.

A relação de Morgan com a religião do candomblé influenciou as suas concepções artísticas, o motivando a incluir nas suas obras temas voltados à mitologia dos orixás. Ele foi um dos responsáveis pela divulgação das danças africanas no Brasil e por suas conexões com a dança moderna e afro-religiosa.

## 2.2.4 Agora é a vez do mestre da dança afro baiana. Nosso King!!

Agora é a vez do meste da dança afro baiana.Nosso King!
Mestre King. Foto: Luna Oliveira

Em meio ao processo de buscas e descobertas de uma dança negra que ressignificasse a dança das divindades, um destaque especial para Mestre King, por ter conseguido, com a sua pesquisa baseada na dança dos orixás, despontar no cenário da dança baiana como professor referência no ensino da dança afro.

Raimundo Bispo dos Santos – com quem fiz uma entrevista para obtenção dos dados aqui relatados –, conhecido como Mestre King, integrou o Grupo Folclórico Viva Bahia, no qual foi apresentado ao candomblé pela etnomusicóloga Emília Biancardi e também pelo Olodumaré, em que vivenciou processos de aprendizagens que muito contribuiu para sua formação antes de entrar na Universidade.

King nasceu em 1943 no município de Santa Inês, situado no Estado da Bahia. Veio para Salvador com sete anos de idade para ser criado por uma família de árabes, servindo, quando rapaz, à Marinha. Estudou no Colégio Central e, após ser expulso, foi cantar no Coral do Mosteiro de São Bento. Isso mesmo! Participou do coral do Mosteiro de São Bento.

**Sabe de onde veio o nome King?**

Raimundo Bispo dos Santos conheceu a capoeira por meio de um amigo e foi batizado na roda pela atitude de liderança que exercia sobre seus colegas como "King".

Mestre King foi o primeiro homem a ingressar no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia, em 1972. Além da graduação, em 1988, também se especializou em Coreografia na mesma Instituição.

Na Faculdade, seu interesse em estudar a dança dos orixás se aprofundou, motivando-lhe a frequentar por mais de um ano diferentes terreiros de candomblé. Chegou a ser chamado de "fura-roncó", inclusive sendo tachado, na Escola de Dança, por conta do compromisso com a sua pesquisa, de macumbeiro. Imagine quantas barreiras ele teve que enfrentar!

### Curiosidade!

**"fura-roncó"** nada mais é do que a invasão aos segredos da religião do candomblé com seus constantes questionamentos e sem a devida permissão.

## Sabendo um pouco mais

**Para refletirmos!!**

Cabe destacar que, quando a polonesa Yanka Rudzka veio morar em Salvador para assumir a gestão da Escola de Dança da UFBA e acabou se interessando pela religião do candomblé, em um período no qual essa prática e assunto eram considerados tabus por parte do pensamento conservador e preconceituoso da sociedade da época, não chegou a ser apontada como macumbeira. O mesmo aconteceu com Clyde Morgan, que também se inspirou nos orixás para compor algumas de suas coreografias, mas não foi criticado nem mesmo quando se converteu à religião do candomblé. Tal sorte não teve Mestre King ao ser criticado por seus colegas por frequentar, como pesquisador, terreiros de candomblé.

A partir da situação apresentada, consideram-se duas possibilidades que podem explicar o tipo de assédio sofrido por Mestre King. A primeira trata da valorização e respeito creditados aos profissionais que vinham de fora e se autorizavam, de alguma forma, a utilizar, nas suas concepções artísticas, elementos da religião do candomblé sem sofrer nenhum tipo de represália, como se tudo que viesse de fora fosse "melhor" do que o que aqui já estava e "em favor de imigrantes

estrangeiros que recebiam privilégios especiais" (TORRES apud MUNANGA, 2015, p. 59).

A segunda possibilidade se refere ao fato de Mestre King reproduzir a dança dos orixás em sala de aula e em montagens coreográficas, levando aquelas pessoas que carregavam um preconceito e repúdio pela religião a agirem intolerantemente diante dessa investida. "[...] essa sociedade discriminadora é marcadamente negra em termos culturais. Vive, consome e tem internalizados em sua cultura valores negros" (SANTOS, 2003, p. 149). Entretanto não são capazes de reconhecê-los também na religiosidade afrobrasileira.

**Verdade ou mentira?**

**Verdade!!**

A situação ganha diferente configuração quando determinado grupo artístico, com integrantes negros, se desloca para divulgar a dança afrobrasileira em outro estado ou país. A recepção dada ao seu trabalho artístico é diferente. Uma admiração exacerbada em torno do que consideram exótico, sensual e até primitivo. Os produtores artísticos desses denominados "shows folclóricos", inspirados na cultura afrodescendente local e até nacional, de grande visibilidade, se alimentam da cultura negra através de atividades turísticas, exportando a cultura de forma distorcida, vendendo uma imagem estereotipada do negro brasileiro, negociando valores financeiros que não são repassados de forma justa aos artistas.

Essa realidade é verificada pelos constantes comentários por parte de alunos e colegas de profissão que muitas vezes se submetem a esse tipo de situação devido às poucas oportunidades oferecidas pelo mercado para expressarem a sua arte.

## 2.2.5 Por onde King caminhou? Acompanhe alguns lugares!

King, quando aluno da Escola de Dança da UFBA, integrou o Grupo de Dança Contemporânea, estudando com Clyde Morgan. Também nessa instituição atuou como professor substituto no período de 1992 a 1994, retornando ao âmbito acadêmico para compartilhar com os discentes seus conhecimentos acerca da dança afro. Assim como Mercedes Baptista, Mestre King não era adepto da religião do candomblé, mas via nessa manifestação afro-religiosa a possibilidade de reinterpretação e estilização da dança dos orixás. Seu objetivo era, a partir dessas pesquisas, ministrar aulas de dança.

Aproveitou os conhecimentos trazidos das suas experiências como dançarino do Grupo Folclórico Viva Bahia e o Olodumaré, unindo a dança dos orixás aos movimentos da capoeira, do maculelê e do samba e da dança moderna. No início da sua carreira como professor e coreógrafo, King foi acusado de ter desrespeitado a dança dos orixás por reproduzi-la na sala de aula. Ele reconhece que fez muita coisa errada, como cantar e ensinar as cantigas de fundamento, as danças e ritmos característicos de determinada divindade. Explica que hoje respeita mais o candomblé e declara "que não faz a dança do orixá, imita as movimentações que, para ele, representam algo de belo e precioso".

### 2.2.6 Nosso Mestre King!

Na Bahia, Mestre King é considerado o precursor da dança afro, sendo o responsável por disseminar nas comunidades da periferia de Salvador e escolas públicas, mesmo antes de entrar na Escola de Dança UFBA, a cultura afrodescendente por meio da dança afro. Sua atuação como professor se inicia em 1969, quando foi chamado para dar aulas no Serviço Social do Comércio – SESC – por seis meses e acabou sendo contratado pela entidade. Nesse espaço, consolidou seu trabalho como especialista no ensino da dança afro, sendo responsável pela formação de diversos dançarinos e professores que são referência no Brasil e exterior, entre os quais:

> Zebrinha, Armando Pekeno, Tânia Bispo, Raimunda Sena, Rosângela Silvestre, Elísio Pita, Augusto Omolu (*in memoriam*), Rita Rodrigues, Leda Ornelas, José Ricardo, Nildinha Fonseca, Julieta Rodrigues, Amélia Conrado, Ricardo Biriba. E outros, como a pesquisadora Inaicyra Falcão e Suzana Martins, que com ele tiveram a oportunidade de dividir o palco e são referências nas suas respectivas pesquisas com temática negra.

Os profissionais acima mencionados, como prolongamento desses ramos, cada um na singularidade do seu fazer e pensar a dança afrobrasileira, são responsáveis por manterem viva a tradição do povo negro na reelaboração de suas danças.

Essa relação histórica, referenciada no legado de Mercedes Baptista e Mestre King, se aplica principalmente ao ensino. Incluem-se ainda:

Marilza Oliveira da Silva, Carlos Neguinho, Amilton Lino, Roquidélia Santos, Denilson José, Pakito Lázaro, Carlos Ujhama, Tatiana Campêlo, Vânia Oliveira e Agnaldo Fonsêca como ramificação desse processo de disseminação da dança afro que se apresenta como símbolo de resistência contra uma sociedade racista, preconceituosa e excludente. Representam os mais novos ramos desse tronco histórico que permanece pela resiliência e espírito de luta dos nossos antecessores.

## Comentário

**Não vale esquecer, hein!!**

Apesar de cada professor obedecer à lógica das suas experiências e pesquisas na organização das suas didáticas, é preciso reconhecer que prevalece até hoje, em grande escala, o formato de ensino elaborado por Mercedes Baptista e atualizado por Mestre King. A estrutura da aula se dá pela mistura de elementos da cultura popular afrodescendente e a outras técnicas de danças somadas às manifestações afro-religiosas. O que, nessa hibridez, não fica de fora é o que se designa de simbologia, transposição, ressignificação, reelaboração, recriação, reinvenção, estilização da "dança dos orixás". Possível argumentar que "dança afrobrasileira" é considerada aquela que, de alguma forma preserva, mantém os estudos de Mercedes Baptista e Mestre King.

### 2.2.7 Sobre os atabaques

Os tambores sempre estiveram presentes nos rituais afrobrasileiros e chegaram ao Brasil através dos escravos africanos que também os utilizavam para evocar os orixás. Eles são responsáveis por estabelecer uma comunicação direta com a ancestralidade pelas danças através de ritmos específicos que as identificam.

Essas músicas podem ser executadas com as mãos ou com pequenas varetas, denominadas *aguidavis*. Nos candomblés queto e jeje, o som dos atabaques é percutido com essas varetas, já no congo-angola e caboclo, com as mãos.

Os principais instrumentos percussivos usados na cerimônia do candomblé são os atabaques, o agogô ou gã, o agabê ou águe e o adjá. Para determinados orixás, são usados ainda chocalhos de metal.

Dessa forma, o atabaque está decisivamente no sistema sociorreligioso do candomblé, não apenas como instrumento musical ou objeto ritual, mas como detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto. Segundo Biancardi (2006), a sonoridade musical emitida pelos atabaques se alicerça num elaborado e complexo conhecimento de polirritmos, conhecidos como "toques", que servem para identificar os tipos de "nações" dos candomblés.

**Vamos agora saber que tipo de atabaque foi inserido nas aulas de dança afrobrasileira?**

O atabaque que foi introduzido nas aulas de dança afro é mais moderno e possui tarraxa de metal. Assim como as congas, sua afinação é feita apertando, com uma chave específica, as roscas que estão presas nas tarraxas, estando estas ligadas ao aro, onde está preso o couro à boca do instrumento. Apertando-se as roscas, essas repuxam o aro, que por sua vez estica o couro, atingindo, assim, a afinação.

Atualmente outros instrumentos percussivos foram incorporados a partir da pesquisa de cada professor e sua relação dialógica com o músico. Mesmo o ritmo dos orixás fazendo parte da tradição da dança afrobrasileira, muitos profissionais se autorizaram a incluir outras sonoridades e outros instrumentos percussivos mesclados aos afroreligiosos, aqueles próprios dos orixás e aos ritmos das danças populares de matriz africana, tão executados nos espaços de ensino.

## 2.3 Danças populares de matriz africana

Elegemos aqui, duas expressões culturais, para figurar a existência de outras manifestações populares que integram o conjunto da cultura popular brasileira advinda do continente africano. Para além destas, outras, como a capoeira, o nêgo fugido, o lundu, também se inserem nessa coletividade.

## 2.3.1 SAMBA

Sambadeira Beatriz da Conceição.
Foto: Maciej Rozalski, apud Daniela Amoroso,p. 37, tese de doutorado, 2009

O *semba*, nome de origem africana que significa umbigo, é possivelmente a proveniência do vocábulo denominado *samba*, comumente utilizado no Brasil. A palavra *semba*, conhecida também como umbigada ou batuque, indica um tipo de dança de roda muito praticada em várias regiões brasileiras e principalmente na Bahia, pelo advento da chegada dos negros e suas referências culturais. O samba é predominante feminino e os homens se organizam, geralmente, tocando os instrumentos. Os participantes revezam-se no centro da roda, muitas vezes fazendo a troca de um para o outro através da umbigada. Quem entra para sambar, correr a roda, deve dançar em todo o espaço reverenciando os músicos e expressar sua dança, de modo a entusiasmar os presentes.

**Informação importante!!!**

No ano de 2004, o samba foi considerado patrimônio cultural brasileiro, e, em 2005, patrimônio da humanidade. No nosso país, é no dia 2 de dezembro que comemoramos o dia do samba.

**É assim que se samba!**

Organizado em forma circular e acompanhado de instrumentos percussivos, o participante se dirige ao centro executando requebros e volteios, acompanhado de outros que se encontram compondo a roda, batendo palmas e cantando. Ao término da sua participação, se dirige a outra pessoa e convida, com uma umbigada, para que se dirija ao centro e se divirta sambando.

Existem várias categorias de samba e os nomes se diferenciam de acordo com o local. Segundo Raul Lody (2005), na Bahia, seio da expressão do samba de roda, existem dois tipos mais presentes. O samba corrido e o samba chula.

**Vamos entender?!**

### Samba Corrido

No samba corrido, os participantes podem sambar simultaneamente no centro da roda, acompanhados pelo canto e toques que acontecem de forma concomitante. Nesse tipo de samba, que é mais flexível, os pés deslizam para frente e para trás influenciando na movimentação dos quadris e a coluna se mantém ereta com os cotovelos numa leve flexão que se harmoniza com o movimento do corpo. O passo do miudinho, que é muito mais rápido do que o do samba chula, também compõe o samba corrido.

### Samba de Chula

No samba de chula, modo como se chama a letra do samba, onde se contam pequenas histórias relacionadas ao universo amoroso e relatando aspectos da vida cotidiana e dando conselhos para os ouvintes. Um participante entra individualmente na roda e, quando termina sua atuação, chama um outro com uma umbigada. Nesse tipo de samba, os pés se movimentam energicamente no chão, sempre juntos, mantendo a pulsação, com pouca elevação do calcanhar e girando, uma vez ou outra, no próprio eixo do corpo. A coluna, igual ao samba corrido, se mantém ereta, os braços se movimentam soltos, ao lado do corpo, influenciando a movimentação dos quadris e o passo do miudinho se faz presente.

Os principais instrumentos presentes nesses tipos de samba são: pandeiro, atabaque, viola, cavaquinho e tamanca (duas tábuas pequenas que parecem tramelas).

Existem outras modalidades de samba, dentre elas, o samba de caboclo (retrata o processo de nacionalização a partir da vida dos indígenas), o samba partido-alto, o samba urbano e o jongo, considerado expressão do samba.

## 2.3.2 - MARACATU

Maracatu Nação Leão da Campina.
Foto: Soiane Gomes, carnaval de Recife, 2013

Típico de Pernambuco, o maracatu se configura como um cortejo onde a música e a dança se fazem presentes. A corte é composta basicamente de um porta-estandarte, rei, rainha, príncipe, princesa, casais de nobres, no mínimo duas damas do paço, e o caboclo de pena, que simboliza os laços com a Jurema. Inclui também os serviçais, tais como baianas, catirinas e ala de escravos. Cada uma das personagens é importante na composição do cortejo, sendo as damas do paço e a rainha as mais importantes, porque elas se responsabilizam, além da questão religiosa, pela proteção do grupo.

O batuque é regido pelo mestre, que rege os batuqueiros e as batuqueiras, pessoas que tocam os instrumentos percussivos. São eles:

**Tarol ou caixa de guerra, alfaia, abê, agbê ou xequerê, gonguê e ganzá.**

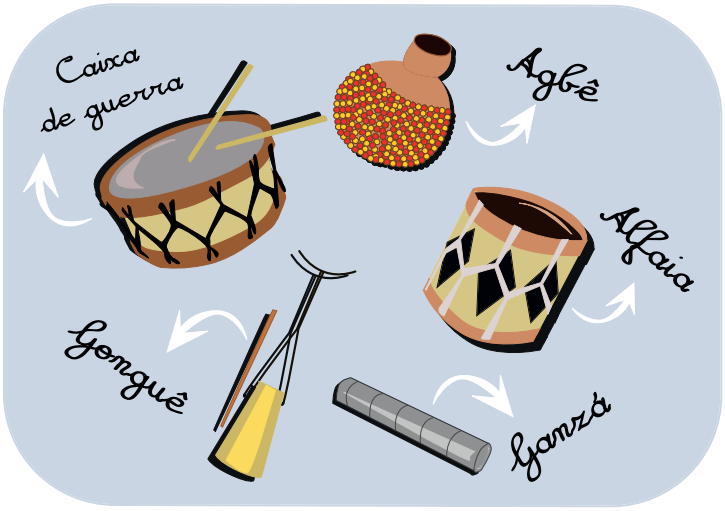



Ilustração: Angélica Behrmann

As damas do paço carregam as bonecas chamadas de calungas, que, por representarem a ancestralidade, têm uma importância muito grande. Contudo, o rei e a rainha são os seus personagens principais, pois o maracatu é, essencialmente, a coroação dos reis do Congo.

Dama do Paço.
Soiane Gomes, Dama do Paço do Maracatu Porto Rico.
Foto: Soiane Gomes, carnaval de Recife, 2018

## Vamos saber como o maracatu surgiu!

O Maracatu, expressão da cultura popular brasileira afrodescendente, surgiu como forma de manter viva a tradição da coroação do rei do Congo, no período escravocrata, entre os séculos XVI e XVII, em Pernambuco, principalmente nas cidades de Recife e Olinda, e traz na sua configuração traços da cultura indígena, africana e europeia. O Rei do Congo era o responsável por comandar os escravos negros trazidos para o Brasil.

O esclarecimento mais disseminado, a partir de diversos estudos acerca da origem do Maracatu, é que teria surgido a partir da coroação do Rei do Congo. Manifestação aqui estabelecida, possivelmente, pelos colonizadores portugueses e permitida pelos senhores dos escravos. Não somente os reis, mas também as rainhas do Congo eram lideranças políticas entre os cativos e se encontravam entre o poder da esfera colonial e os negros africanos. Ao longo do tempo, estabeleceu-se um forte elo com a religião de matriz africana e depois da abolição da escravatura, no final do século XVIII, passou a se inserir no carnaval recifense.

**Fazem parte do cortejo os seguintes personagens históricos:**

- **Porta-bandeira ou porta-estandarte:** se veste à moda de Luís XV. No estandarte, além do nome da agremiação, também consta o ano da sua criação.
- **Realeza:** o rei e a rainha (o rei e a rainha do maracatu são títulos conquistados de forma hereditária).

- **Dama do paço:** são uma ou duas e carregam a calunga.
- **Calunga**: boneca negra que representa um ancestral.
- **Corte:** formada pelo casal de duques, o casal de príncipes e o embaixador. A figura do embaixador não é obrigatória.
- **Escravo:** carrega um pálio ou um guarda-sol que protege a realeza.
- **Baianas:** conhecidas como Yabás, cantam e executam danças com referências no candomblé.
- **Caboclo de pena:** representa os índios.
- **Batuqueiros:** utilizam os instrumentos e são os responsáveis pelo ritmo da dança.
- **Catirinas ou escravas:** dançarinas que puxam a dança.

## Você sabia que existem dois tipos de maracatu?

## O Maracatu Nação ou Baque Virado e o Maracatu Rural ou Baque Solto

Vejamos a diferença entre um e outro.

O **Maracatu Nação**, ou **Baque Virado**, é característico da região metropolitana de Recife, se identificando como um cortejo de uma corte, sendo criado primeiro que o Maracatu Rural. Segundo registros históricos, a probabilidade é que tenha surgido em 1711. Já no **Maracatu Rural**, ou **Baque Solto**, os integrantes são os trabalhadores da zona rural que representam, nessa manifestação, as suas brincadeiras. O caboclo de lança é o seu personagem principal, sempre se apresentando a partir das suas características, trazendo sempre uma grande quantidade de fitas coloridas na cabeça, uma gola coberta de lantejoulas e uma flor branca pendurada na boca, entre outros adereços.

Vamos ficando por aqui, com o sincero desejo de que as informações trazidas neste curso possam promover descobertas e curiosidades que nos guiem no sentido da preservação das memórias dos povos indígenas e africanos.

Nos encontramos no ambiente virtual!

**Forte abraço!**

# REFERÊNCIAS


ARRUTI, José Maurício. ' **A árvore Pankararu:** Fluxos e metáforas de emergência étnica no sertão do São Francisco'. Em: **A Viagem de volta:** etnicidade, política e reelaboração cultura no Nordeste indígena./ João Pacheco de Oliveira (org.)/Rio de Janeiro: Contra Capa.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G., 2006.

BIANCARDI, Emília; SPINOLA, Terezinha F. **O som dos esquecidos:** coleção de instrumentos musicais tradicionais indígenas. Salvador: Ideia no Papel, 2017.

LODY, Raul. **O povo do santo:** religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista:** a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MUNANGA, Kabenguele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:** identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONTEIRO, Marianna. **Dança afro, uma dança moderna brasileira.** In: NORA, Sigrid; SPANGHERO, Maíra. (Org.) *Húmus* 4, Caxias do Sul, RS: Lorigraf, p. 51-59, 2011.

RISÉRIO, Antônio. **Mulher, casa e cidade.** São Paulo: Editora 34, 2015.

# BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** Tradução de: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e o segredo da vida:** lógica, mitologia e ecologia. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás:** o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber às práticas educativas.** São Paulo: Cortez, 2013.

CLYDE, W. Ford. **O herói com o rosto africano:** mitos da África. Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

CONRADO, Amélia. **Capoeira angola e dança afro:** contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. Salvador: UFBA, 2006. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia.

FALCÃO, Inaicyra. **Corpo e ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

FELICITAS. **Danças do Brasil.** Indígenas e folclóricas. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 103

FERRAZ, Fernando. **O saber fazer das danças afro:** investigando matrizes negras em movimento. São Paulo: UNESP, 2012. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo:** estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LODY, Raul; SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana:** antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá:** dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2000.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez, 2002. 104p

NÓBREGA, Nadir. A**gô alajifu, odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na escola de dança da UFBA, 1971-1978.** Salvador: UFBA, 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade.** Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. 169 p. São Paulo: PUC, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: . Acesso em: 03 mar. 2015

SÁNCHEZ, Celso. **Ecologia do corpo.** Rio de Janeiro: Wak, 2011.

VEIGA, Juracilda; SALANOVA, Andrés (Org.) **Questões de educação escolar indígena:** da formação do professor ao projeto de escola. Brasília: FUNAI/DEDOC; Campinas: ALB, 2001.

VERGER, Pierre. **Orixás.** Salvador: Corrupio, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. **Metafísicas canibais.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

# ANOTAÇÕES

# ANOTAÇÕES

Universidade Federal da Bahia

# Danças Indígenas e Afrobrasileiras

Este componente será dividido em duas unidades.
Na unidade I, trataremos de questões histórico-culturais referentes aos principais povos indígenas, seus territórios de identidade, rituais e danças.
Na unidade II, apresentaremos um histórico do surgimento da dança afrobrasileira e figuras marcadamente responsáveis por esse advento e o reconhecimento da cidade de Salvador como espaço de referência nas pesquisas voltadas para a dança afro, principalmente a inspirada na dança dos orixás.

PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
Escola de Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
SEAD
Superintendência de Educação a Distância | UFBA
UAB UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
NELT NÚCLEO DE ESTUDOS DE Linguagens & Tecnologias