



“*RASTROS*”:

um saber-fazer do corpo numa imbricação de música e dança

Marlúcia Cristina Ferreira Gomes-UFRJ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
marluciadanca@gmail.com

GT 14- Conexões entre Etnomusicologia e Educação Musical:
musicalidades, práxis de resistência e caminhos decoloniais

Resumo: O artigo busca evidenciar e explorar através de duas performances a união intrínseca entre música e dança, que parte de um olhar dos corpos integrados dos performers, dos quais mostram rastros de saberes de uma tradição cultural Afro-brasileira. O objetivo é compreender como a união de ambas as artes é um rastro de saber-fazer, que expõem um modo de aprendizagem que está para além das paredes da escola. A pesquisa artística e a autoetnografia ajudarão a traçar caminhos possíveis, para compreender outros modos de transmissão de conhecimento pela prática. Com isso, mostra-se a necessidade de um diálogo entre a prática artística e as práticas de ensino e aprendizagem. Considero a performance como uma prática incorporada, nos corpos de cada performers, onde guardam suas memórias, identidades, e transferência de saberes.

Palavras-chave: Música e dança; Corpos integrados; Saber-fazer; Práticas incorporadas.

“*TRACES*”:

A Body's Know-How in the Intertwining of Music and Dance

Abstract: This article aims to highlight and explore, through two performances, the intrinsic union between music and dance, starting from an observation of the performers' integrated bodies, which reveal traces of knowledge from an Afro-Brazilian cultural tradition. The goal is to understand how the union of both arts is a trace of know-how, exposing a mode of learning that extends beyond the walls of the school. Artistic research and autoethnography will help map possible paths to comprehend other ways of transmitting knowledge through practice. This demonstrates the need for dialogue between artistic practice and teaching and learning practices. I consider performance as an embodied practice, held within each performer's body, where memories, identities, and the transfer of knowledge are preserved.

Keywords: Music and dance; Integrated bodies; Know-how; Embodied practices

1. Introdução

Sou Marlúcia Cristina Ferreira Gomes, filha de Maria de Lourdes e Marcos Antônio, irmã, esposa, tia, mulher de fé, bailarina, moradora da cidade de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, Rio de Janeiro (RMRJ). Bacharela em Dança e Mestre em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente curso o doutorado no Programa de



Pós-Graduação em Música, na linha de pesquisa de “Etnografia das Práticas Musicais” — UFRJ.

Ao iniciar este artigo contextualizando com uma apresentação pessoal, considero no processo deste texto o lugar de onde falo e a relação da trajetória de aprendizagem com a minha realidade como pesquisadora e moradora do subúrbio da região metropolitana do Rio de Janeiro (RMRJ), que relaciona música, dança, vida e experiência como um todo.

Numa perspectiva metodológica autoetnográfica e da pesquisa artística, busco analisar duas performances que unem música e dança como transmissão de saber de uma tradição cultural expressa no corpo de cada performer. Com isso, enfatizo a importância de estabelecer uma relação mútua entre a trajetória de aprendizagem na vida, e a experiência prática da arte performática legitimando outros modos de transmitir saberes.

Paula Sibilia (2012) Propõe uma crítica ao sistema de ensino, do qual acredita herdar formatos do século XIX. Sibilia supõe que é preciso abrir brechas para um diálogo com a atualidade, pois o espaço formal de educação, a escola, ainda atua como modelo retrógrado do passado para enfrentar problemas nos tempos atuais. Tais modelos são imbricados com um rastro de pensamento colonialista, que visa uma padronização funcional dos corpos em direção a um progresso.

Uma das propostas que Sibilia apresenta, é seguir em direção a uma aprendizagem conectada ao contexto do aprendiz, que parte da experiência prática e criativa e que tem foco no pensamento crítico, no qual os aprendizes podem aplicar o que foi ensinado no seu dia a dia. Com isso, estabelecer pontes que possibilitem o crescimento de sua autonomia e o descobrimento de habilidades implícitas em suas próprias experiências de vida.

Diana Taylor (2003) acredita que por meio de uma aprendizagem pela experiência, a performance é uma possível ponte que expõe as habilidades implícitas nos corpos dos performers, percebendo os saberes culturais herdados. Para além dos espaços formais de ensino, é importante sabermos que existem outros lugares de construção de conhecimento, que são ambientes de aprendizado dinâmico e vivo.

Muniz Sodré (1998), ao examinar o sistema educacional brasileiro, propõe um modelo pedagógico profundamente vinculado às tradições afro-brasileiras, cuja essência é horizontal, antirracista e fundada na transmissão sensível do saber. Para ele, educar não é apenas transferir informação, mas estabelecer conexões vivas entre saberes, corpos, memórias e

territórios.

Sodré sustenta que qualquer projeto de transformação educacional — e, portanto, social — deve partir de um reconhecimento crítico do nosso próprio lugar. Só a partir dessa consciência local, deste chão cultural e histórico, é possível promover mudanças reais e duradouras. Em outras palavras, não se pode construir o novo a partir de um não-lugar; a transformação nasce do enraizamento.

Samuel Araújo (2021) relata um panorama geral da construção do samba na região metropolitana do Rio de Janeiro no séc. XIX. Araújo propõe uma crítica às ações excludentes das autoridades em detrimento aos povos africanos locados no Brasil, que recebem repressões por causa das suas formas de expressões, provocando violência e a evasão desses povos da região metropolitana para as regiões suburbanas do Grande Rio.

Partindo do pressuposto por Araújo (2021), a diversidade dos corpos nas regiões suburbanas do Grande Rio, são entrelaçadas por rastros de saberes construídos pelos povos africanos e seus descendentes. Portanto, as performances a serem analisadas são engendradas nessa dinâmica cultural, que nos faz perceber a importância da inclusão dos saberes dos povos afrobrasileiros hoje, como um resgate de rastros nos corpos negros da atualidade.

Dizer das práticas de culturas originárias é ir de encontro às questões que permeiam a relação entre música e dança. Na cultura ocidental, como afirma Muniz Sodré (1998), a música é conhecida como uma arte que expressa sonoridades, limitada ao sentido auditivo, e a dança expressa o movimento do corpo, que está ligada à visão de quem a contempla (SODRÉ, 1998). Mas precisamos considerar que, nas culturas dos povos originários existem modos abrangentes de perceber o mundo.

Leda Maria Martins (2021), ao falar da performance no “tempo espiralar” dos povos originários afro-brasileiros e sua tradição, afirma que “Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza a sociedade e, nestas, os sujeitos que ali se constituem” (MARTINS, 2021, p. 21). Todavia, em cada gesto, em tudo o que fazemos, expressamos o que somos, como compreendemos, reagimos e experimentamos o mundo.

Martins (2021) expõe o modo dos povos afro-brasileiros e indígenas veem o mundo, não por uma limitação, mas numa conjunção entre visão e audição onde toda a percepção está acionada como uma “cosmopercepção”, da qual os povos não se limitam somente a um

sentido, mas tem suas práticas incorporadas. Não considera os saberes desses povos somente como sensíveis, mas também de uma complexidade epistêmica que atinge todas as áreas de conhecimento.

Por meio da “Cosmopercepção”, reflito a performance não somente para análise, mas como um modo de transmitir saberes, guardar memórias e experiências vivenciadas ao longo da vida (TAYLOR, 2003). A performance como aquilo que acontece no aqui-agora, mas persiste como transferência e continuidade, guardando a identidade de uma cultura, o que contrapõe as práticas ocidentalizadas como únicas. Zeca Ligiero (2011), afirma que na concepção afro a performance não se dá somente pela invocação de uma força matricial africana, porque a cultura afro-brasileira ao se manifestar nas performances presentifica e materializa corporalmente padrões da tradição cultural.

As duas performances a serem analisadas nesse artigo fizeram parte da pesquisa do mestrado, onde analisei a relação de corpo, dança e lugar, das quais geravam um acontecimento no aqui-agora. Nos processos de estudos do doutorado (em andamento), vejo a necessidade de olhar para esses rastros de saberes que ficam como marcas da cultura nos corpos dos performers negros, moradores do suburbio do Rio de Janeiro.

É importante salientar que ambas as performances relacionam música e dança, são em formato audiovisual por terem sido criadas no período da pandemia da COVID-19. Neste momento, não pretendo adentrar nessa discussão, mas é de extrema importância pensarmos na relação dos fazeres incorporados das culturas tradicionais junto às novas tecnologias.

A primeira performance de música e dança a ser analisada será "Entre", que é uma experiência prática minha junto com o meu irmão (baterista) Márcio Fernnan, que se dá na praça Santos Dumont, em Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, RJ. A segunda é “Videoberrogambarra”, concebida e criada pela performer-criadora Taís Almeida, que acontece em Cavalcante, Zona Norte, RJ.

Em cada ação, tudo se faz integrado: corpo, música, dança, som, movimento, lugar, o outro, natureza, os sentidos e a percepção. Junto às performances analisadas, coloco em suspensão o sentido de apresentação de cada performance, porque está para além de mostrar algo para alguém, é uma abertura para uma integração ativa dos performers, das artes e do ambiente onde a ação acontece. As participações na performance é coletiva, que guarda rastros de memórias como saberes a serem transmitidos.

2. À procura de uma abertura para expor outros modos de saberes.

Há algumas décadas passadas instituição de educação básica foi construída por diversas motivações, mas a principal delas é o disciplinamento dos corpos e suas subjetividades (SIBILIA, 2012). Possuímos corpos mutáveis, eles e suas subjetividades são construídos nas práticas cotidianas da nossa sociedade. Por esses e outros motivos, podemos afirmar que não somos inalteráveis, pois somos atravessados e modificados por acontecimentos históricos, geográficos, afetivos e psíquicos.

As articulações sociopolíticas no território brasileiro foram construindo uma tentativa de uma padronização social, que implementou um único modo de pensar, educar e transferir conhecimento, do qual as autoridades impuseram junto a um forte movimento de uniformização cultural, que foi capaz de desqualificar e tolher sob sua hegemonia racionalista todas as manifestações culturais diferentes das ocidentais.

Com a desqualificação das culturas tradicionais em busca do progresso da nação, são descartados os corpos dos povos negros e indígenas, que percebem o mundo por uma perspectiva incorporada, sofrendo com as tentativas de homogeneização de uma sociedade capitalista. Nesse texto, crítico a partir da arte de unir música e dança as articulações engendradas para determinar um único modo de pensar o mundo. Como podemos retomar rastros dos saberes das culturas negras, considerando que tais corpos estão imbricados por diversos cruzamentos da sociedade atual?

O mundo capitalista e industrializado dá prioridade para uma educação neoliberal, que é focada na mão-de-obra qualificada para o mercado, sendo a escola orientada por um modelo hegemônico, que exclui, nivela e enfatiza a forma escrita como um único modo para transferir conhecimento. Contrapõe-se ao modelo hegemônico à forma oral e prática dos povos negros, que repassam seus saberes não somente pela escrita, mas também de forma oral e por meio da experiência. .

Nos dias de hoje nossos corpos permanecem sendo cruzados por engendramentos implementados pelo pensamento do ocidente. Os modos de pensar a educação como primeira dos direitos humanos, é obrigatoriamente mundial, mas em cada país existem diferentes necessidades devido ao histórico de como se construiu determinada sociedade. No Brasil as instituições de ensino público, por exemplo, são financiadas por países hegemônicos, que articulam os seus interesses para fins do seu próprio desenvolvendo.



No espaço de ensino os aprendizes já chegam preparados graças a uma modelagem prévia desses engendramentos, que permeiam entre as paredes do lar (SIBILIA, 2012). Dar o devido valor para todos os modos de transmissão de conhecimento, é necessário, porque pode incluir e considerar os corpos negros aproximando a sua realidade territorial, experiências, junto à trajetória de aprendizagem na escola.

Dentro das tradições Africanas a aproximação da experiência de vida, e a obtenção de saberes, é de modo integrado. Pois vivem um estilo de vida por meio de práticas incorporadas, nas quais expressam seu modo de vida em saberes, relações, filosofias, etc. Os corpos desses povos também expõem saberes por meio da performance, mas a performance como prática incorporada, que para Taylor (2003) é um modo de expor memórias e saberes que constroem os corpos.

Leda Maria Martins (2021), quando relata sobre os corpos Afro-brasileiros do Congado trás o conceito do “Corpo-tela”, que agi numa prática incorporada dentro de uma performance no “Tempo Espiral”, do qual relaciona as experiências da vida junto aos saberes passados por gerações.

“Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano” (MARTINS, 2021,p.21)

Por meio do conceito de “Corpo-tela”, Martins (2021) busca explorar a interação de corpo, tempo, performance, memória e produção de conhecimento, que se apresenta junto à corporalidade ¹. É no “Corpo-tela” que acontece a imbricação da performance com a memória e a produção de conhecimento. Martins (2021) acredita que tal pensamento está imbuído das tradições culturais africanas, das quais foram trazidas para as Américas junto as suas culturas que foram imbricadas ao lugar.

¹ A corporalidade é um conceito desenvolvido por Maria Leda Martins, que tem como objetivo a valorização da oralidade como um sistema de produção de conhecimento dos povos de tradições culturais originárias. etc.



Vemos uma cultura da qual os povos disseminavam seus saberes por meio de inscrições orais e corporais, que se repetem, ou seja, um tipo de perpetuar da “Ancestralidade”. Para Martins (2021) a cultura desses povos está intrínseca a vida dos sujeitos dentro de um tempo que não é linear, mas espiralar. Tempo este que não se limita ao presente, passado e futuro, mas rompe com as cronologias históricas exaltando uma ancestralidade que é memória, mas também inovação e criatividade ativa.

Dentro do espalhamento dos saberes das tradições Afro-brasileiras existem as performances com aspecto da relação de música e dança, que está imbricado em todas as camadas da vida desses povos nos rituais, sociedade, cultura, culinária, brincadeiras, festas, Araújo (2021), ao analisar mudanças políticas e sociais na cidade do Rio de Janeiro no séc. XIX, mostra a existência de representações iconográficas das quais mostram imagens dos povos negros nas ruas da cidade provando a existência da integração entre as ações de tocar, dançar, cantar, bater palmas, e numa ocupação espacial urbana coletiva.

O aspecto da relação de música e dança passam por gerações através da oralidade e da prática, o que também é característica da cultura dos povos negros tradicionais, mas também é passado no ato da performance onde a prática incorporada está impressa nos corpos atuais por meio da experiência que constrói um arsenal de conhecimentos e memórias. A relação de música e dança se dá numa complexidade mútua por uma necessidade desses corpos negros de hoje, que pulsam, se movimentam, cantam e dançam como um ato vital.

Numa intencionalidade territorial, coletiva, afetiva e ancestral, é evidente a importância de considerar o local de onde os corpos negros estão locados hoje, e o quanto suas ocupações espaciais se integram as suas performances. Com base nesse aspecto da relação mútua de música e dança, será possível identificar autoetnograficamente as ignições implicadas no “Corpo-tela” da performer da performance *Entre*, mas abrange de modo geral todos os corpos negros participantes ativos nas performances a serem analisadas nesse texto.

Os rastros de saberes dos modos de fazer das ancestralidades são herdados, aprendidos e expressos nos “Corpos-tela” de cada performer, que a partir do ato de cada performance nos fazem enxergar outros caminhos para adquirir e transferir conhecimento. Possibilitando os performers negros da performance *Entre e Berrovideogambiarra*, moradores das regiões suburbanas do Grande Rio, encontrarem os rastros de sua cultura originária.

3. Rastros de saberes autoetnográficos nas práticas do quintal da família Silva, Mesquita, RMRJ.

Figura 1- Banda dos Primos



Fonte: Brincadeira de banda de música entre os primos, na cidade de Mesquita, RJ.

(Acervo pessoal)

Como mulher negra, moradora da Baixada Fluminense, suburbio da região metropolitana do Rio, no período da infância morando dentro de um quintal de família, do qual o espaço era compartilhado com tios, tias, primos e primas. Eram três casas, ao todo quinze pessoas morando no mesmo espaço. Eu, meus pais e irmão, morávamos numa das casas que tinha dois cômodos, banheiro, quarto/ cozinha.

Meu pai, Marcos Antônio Ferreira, era músico baterista de uma banda religiosa. Meu tio, Sérgio Antônio, tocava bombardino em uma orquestra. Meu avô, Armindo Nascimento, sentava em seu banco de madeira todas as tardes, e juntos cantávamos seu repertório musical preferido; — uma mistura de música religiosa cristã, samba, cantigas improvisadas, dentre outros gêneros musicais.

Meus primos e eu brincávamos a tarde toda, inventávamos nossas músicas, e no cair da noite durante a brincadeira de esconde-esconde, onde nos escondíamos nos lugares escuros

do quintal, meu tio, Sérgio Antônio, chegava do trabalho e ligava o radinho na rádio MEC², e nossa brincadeira ocorria com uma ambientação sonora de músicas clássicas.

Amante da dança desde criança, sempre era encontrada me movendo, tio Ronaldo me chamava de Pinah³, por viver rebolando pelos cantos do quintal. Com isso, entre movimentos espontâneos, as brincadeiras de esconde-esconde, o som do meu avô cantando, e das músicas instrumentais na rádio MEC, foi sendo tecida a minha corporalidade, num entendimento intrínseco de música e dança, que reverbera no olhar para os meus processos de pesquisa artística hoje.

Diana Taylor (2003) Inicia seu livro *Arquivo e repertório*, escrevendo como sua trajetória de pesquisa na área da performance tem a ver com sua experiência de vida. Taylor muda de país, a mando de seus pais, para estudar e aprimorar seus estudos no Canadá e vive realidades diferentes das quais vivia no México. “Meu corpo, minha cabeça, meu coração e minha língua estavam em treinamento” (TAYLOR, 2003, p.15).

Acreditando que a subjetividade é tensionada pelas culturas, das quais os corpos são atravessados, Taylor instaura um percurso autoetnográfico na sua trajetória de pesquisa afirmando que tem sido muito difícil não considerar sua trajetória de vida e mudança territorial, com sua trajetória de compromissos acadêmicos e políticos.

Quando inicia seus estudos de performance nas Américas, Taylor (2003) acredita que transmite por meio de suas experiências saberes das culturas que se cruzaram na sua história, acreditando que por meio da performance como prática incorporada, é capaz de compreender alguns paradigmas articulados pelo poder hegemônico de uma determinada sociedade.

Assim como Taylor, Mônica Dantas (2016) parte de uma autoetnografia que dá importância à relação pessoal com a política. Por este motivo, a importância da identificação do território de onde falo e dos locais e contextos que cada performance acontece. Por meio desse entendimento crítico, podemos encontrar caminhos para uma desarticulação dos paradigmas ocidentais, que nos foram impostos através do sistema de aprendizagem, usando das nossas experiências incorporadas e de nossas identidades.

O intuito não é excluir os saberes que nos foram impostos pelos colonizadores, porque

² Rádio Mec é uma rádio pública criada no Brasil em 1923 por Edgard Roquette-Pinto sediada no Rio de Janeiro, anos depois foi incorporada pelo ministério da educação do país para levar informações a população, mas também é conhecida por sua programação de músicas clássicas

³ Pinah era passista da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, e ficou conhecida por dançar com o príncipe Charles.



fazem parte de nossa construção como pessoas críticas, mas como defende Muniz Sodré (1998), é necessário estabelecer conexões vivas e mutáveis entre saberes indo ao encontro de nossas raízes ancestrais, para crescer num solo fértil entendendo o chão onde os corpos estão fincados conquistando o mundo a partir dele.

Como participante ativa da performance *Entre*, que será analisada a seguir, é de extrema importância me colocar de maneira observadora no mesmo momento que estou dentro da ação performativa. Dentro de um olhar etnográfico incluindo o território onde as performances acontecem, assumo o papel de observadora participante de estar/conhecer o mundo, observando o campo sem objetificar, mas no propósito de acompanhar, servir, cuidar, estando atenta a tudo que acontece e aprendendo com (INGOLD, 2016).

Por meio da “Pesquisa artística” (LOPEZ, 2014), acompanho os processos e olho para seus detalhes que regem as performances a serem analisadas. Numa escrita descritiva analiso as performances como observadora participante, não somente com o olhar, mas no sentir, pensar e refletir, criando uma ponte poética entre o rigor da escrita científica e a porosidade da subjetividade artística criticando a hierarquia entre teoria e prática.

Propondo uma relação mútua entre a “Autoetnografia” e a “Pesquisa artística” direciono as minhas experiências de vida no quintal de família, junto aos processos de construção da pesquisa como observadora participante, contudo, assumindo a parcialidade ao reconhecer o vínculo com as performances a serem analisadas cuidando de um caráter crítico e reflexivo, dos quais auxiliam nos desvios de um segmento canônico dos saberes ocidentalizados.

Martins (2021) desenvolve palavras como tessitura para dizer de uma estrutura sistematizada, porosa e viva na cosmopercepção dos povos negros. Todavia, nos desvios de uma crítica à herança colonial de pensamento sobre música e dança, construo uma sequência dividida em três categorias para a análise de ambas as práticas incorporadas: tecido, tessitura, entrelaçamento. Início pela tessitura como o primeiro plano que desvelou a performance, o tecido como a estrutura que é construída e que vai se construindo na medida em que acontece a performance, e os entrelaçamentos como compreensão ou interpretação da pretensão dos autores e parecer pessoal. Tais categorias procuram expor os saberes guardados nos corpos dos performers, que revelam suas culturas por meio do aspecto da relação de música e dança.

4. Tessitura , Tecido, e Entrelaçamentos de Música e Dança nas performances *Entre*⁴ e *Berrovideogambarra*⁵

➤ *Entre*

Figura 2- Performance *Entre*



Fonte: Performer Marlúcia Ferreira e Márcio Fernnan no ato da Performance *Entre*, Praça Santos Dumont, Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, RMRJ, 2021.

(Frames de *Entre*)

Tessitura *Entre*

Os performers e irmãos de sangue, Marlúcia Ferreira e Márcio Fernann, instauram uma performance de música e dança na Praça Santos Dumont, estabelecem um diálogo de som e movimento. Para além do som da bateria (instrumento de percussão), existem outros sons, que estão acontecendo no espaço da praça, assim como, o som do carro que vende ovos, as buzinas dos carros, o som dos pássaros, o som do trem passando pelo trilho, o vento que bate nas árvores, os moradores de rua. Existem também os movimentos da natureza, do corpo,

⁴ Performance “Entre”. Disponível em https://youtu.be/3gQeIM_pQII?feature=shared

⁵ Performance “ Berrovideogambarra”. Disponível em <https://youtu.be/13FpFWJSPOE?si=ECyiUUpuMeWcbHZD>



das árvores e do vento.

A escolha pela improvisação conjunta da música e da dança é um ponto central na interação dos performers. Eles convergem, porém, em uma intenção comum, não protagonizando nenhuma das expressões, mas constrói um diálogo entre elas. Dessa forma, evita-se a relação tradicional em que a música serve como trilha e a dança apenas a ilustra com movimento e ritmo.

Por mais que a performance tenha um caráter construído pela improvisação, no sentido de não ter um repertório ou coreografia construída previamente, é de muita importância dizer que tal improvisação tem como prévias as memórias, saberes e experiências vividas no decorrer da vida. Dentro dessas prévias foi escolhido o local onde a performance acontece, mas também as estratégias de ações iniciais da performance, assim como, onde a bateria iria ficar, onde a dança aconteceria, qual ângulo a câmera ficaria, e qual o estímulo inicial para que música e dança se mostrem numa relação intrínseca.

Tecido *Entre*

A bateria inicia com sons espaçados e agudos dos pratos em ostinato, e se une ao corpo da dançarina na pausa. O corpo da Performer continua na pausa, e o som da bateria entra num ritmo acelerado em contradição com a pausa da performer. O som espaçado do bumbo toca junto com o movimento da performer. O aspecto responsorial entre o som da bateria e o movimento da performer se intensifica, e estabelece uma estrutura fluida do jogo entre perguntas e respostas, numa dinâmica entre sucessivo e o simultâneo som e movimento se unem. Quando a bateria silencia ou dá um espaçamento maior entre um som e outro, é possível ouvir os sons diversos do ambiente interno e externo da praça, que cria uma polifonia expandida com o som da bateria e o movimento do corpo.

O carro de vender ovos passa: — trinta ovos dez reais, enquanto os pássaros passam gorjeando, as buzinas dos carros passando na rua Getúlio de Moura (rua principal da cidade de Nova Iguaçu por beirar a linha do trem), e por fim o trem passa pelos trilhos com suas rodas de aço passando pelo trilho, hora indo para o centro da cidade do Rio de Janeiro (Central do Brasil), hora indo em direção à Japeri (interior da Baixada Fluminense).

Posicionada numa arquibancada de alvenaria a performer dança e muda o nível do corpo, pois a arquibancada tem um formato de escada e proporciona o trânsito horizontal e vertical



referente ao chão. A bateria está posicionada no térreo entre a arquibancada e o palco, o que traz o som da terra. No final a performer encontra-se não mais na arquibancada, mas agora no térreo dançando no silêncio e na reverberação do som da bateria.

Entrelaçamentos *Entre*

Na performance “Entre” música e dança estão para além de uma execução ocidentalizada, na qual cada uma exerce uma função individualizada. Nessa performance, ambas as práticas incorporadas são complementares suprindo uma à outra num exercício de coletividade entre si e no entorno da praça.

Na interdependência a música modifica as estruturas formais de uma dança coreografada, e a dança contorna a linearidade rítmica do tempo musical. Ou seja, quando o movimento acontece pode formar uma tessitura musical, e quando a música se forma o movimento tece, logo ambas formam um tecido de sentidos dentro desse processo criativo mútuo e coletivo.

Quando a bateria inicia suas batida em ostinato o corpo entra num lugar de atenção, que requer uma abertura auditiva não somente no ouvir, mas no sentir na pele, ossos, boca, nariz, olhos, sensações que acionam sua cosmopercepção; resgatando as memórias das brincadeiras do quintal de casa, mas também uma polifonia expandida entre os sons da bateria, da rua, dos pássaros, do trem que passa, do carro que vende ovos, das folhas que se movem, e do corpo que dança.

Muniz Sodré (1998) acredita que a interdependência de música e dança é um dos aspectos que diferenciam o modo de fazer dos povos afro-brasileiros com o ocidente. “O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo buscando em consequência simetrias às quais não sente obrigada a forma musical no Ocidente” (SODRÉ, 1998, p. 22).

Sodré vai muito além de dizer que, nas culturas afro-brasileiras, música e dança são ligadas. Mas quer sobressaltar que no Ocidente (em sua tradição clássica/erudita dominante) a forma musical é soberana, ela existe em uma linha do tempo e se impõe, e a dança, quando existe, é uma resposta a essa estrutura pré-definida.

Diferentemente dos modos de saber-fazer afro-brasileiro da qual a relação é de interdependência. A dança não é uma resposta passiva; ela é uma ação criativa que modifica a própria percepção da música, e "acrescenta o espaço ao tempo" (SODRÉ, 1998, p. 22). Isso significa que o movimento do corpo no espaço (os gestos, os deslocamentos, as pisadas no



chão) se tornam parte constitutiva do fenômeno rítmico das batidas da bateria.

Identificando alguns aspectos dos povos afro-diaspóricos e seus modos de expressão na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, Samuel Araújo (2021), identifica algumas características da relação de música e dança nas práticas desses povos.

“Uma das mais comuns dentre essas características é a disposição dos participantes em círculo, cantando e batendo palmas, em pé e dançando ou respondendo de algum modo, com o corpo, ao fluxo da *performance* sonora. Alternadamente, um ou mais dançarinos e, em certos casos, instrumentistas adentram a roda” (ARAÚJO, 2021,p.62).

Muniz Sodré identifica que a relação entre música e dança nas culturas afro-brasileiras é de interdependência criativa, diferindo da tradição ocidental onde a música geralmente precede e comanda. Nesse registro histórico destacado por Araújo (2021), a dança não é uma ilustração do ritmo, mas uma extensão dele no espaço. Ela introduz uma camada de significado e equilíbrio que é essencial para a completude da expressão, algo que a forma musical de concerto, auto suficiente em sua estrutura temporal, não requer. Trata-se, portanto, de uma estética baseada na fusão, na corporalidade e no evento comunitário, em contraposição a uma estética da separação e da autonomia das formas artísticas.

No jogo entre o som da bateria e o movimento da dança acontecem momentos de perguntas e respostas: primeiro o silêncio, os movimentos da cabeça seguido do som do bumbo, que é grave, e estabelece uma dinâmica entre o peso da batida com a leveza do corpo que se move. Dentro dessa estrutura dialógica e flexível que é gerada o aspecto responsorial entre música e dança, ou seja, uma ação é seguida por outra, de modo que se mostram simultaneamente e/ ou sucessivamente.

A simetria, que se refere a correspondências, equilíbrios, diálogos entre o som e o movimento, não é somente estática, mas dinâmica. Ao contrário da música clássica europeia, que busca sua simetria e equilíbrio internamente na estrutura das notas, dos acordes, dos temas e suas variações. Ela não precisa, em sua lógica interna, de um corpo dançante para completar sua obrigação nas próprias leis de harmonia e desenvolvimento.

A noção de tempo e espaço é colocada em questão e, deste modo, a performance revela o “Tempo Espiral” (MARTINS, 2021). Em espiral o tempo performa o presente, passado e o



futuro, de maneira não linear, mas cíclica onde ressignificando o presente por meio do corpo o tempo instaura os rastros ancestrais no espaço na relação de música e dança.

No território da Praça Santos Dumont na cidade de Nova Iguaçu é um lugar das nossas memórias de infância, em que íamos no parque de diversões ao lado da praça. O Passado atualiza as memórias das brincadeiras, o presente é um jogo dinâmico e vivo, e o futuro a abertura para novas possibilidades de experiências. Nessa correspondência de música e dança surge o sentido de coletividade na performance "Entre", os sons da bateria, da natureza e do espaço ao redor passam a compor uma paisagem sonora gerando memórias, mas expondo um saber-fazer que parte de uma relação de afeto.

A escolha do local da performance *Entre*, assim como de *Berrovideogambiarra* não foi casual, mas sim movida por uma memória de afinidade. A praça enquanto espaço de convívio comunitário, é carregada por memórias afetivas pois está situada na cidade onde eu e meu irmão residimos. Essa proximidade territorial não é apenas geográfica; ela guarda um saber-fazer oral e uma prática incorporada que são ativados e re-atualizados no momento da performance.

➤ ***Berrovideogambiarra***

Figura 3- A performer *Berrovideogambiarra*



Fonte: A performer Taís Almeida no ato da Performance *Berrovideogambarra* Cavalcante, Zona Norte, RMRJ, 2021.

(Frames de *Berrovideogambarra*)

Tessitura *Berrovideogambarra*

Na performance *Berrovideogambarra* existe trilha sonora construída para a edição audiovisual, por ser uma obra audiovisual. O registro musical de instrumentos, a sonoridade da casa, e da rua interagem junto aos movimentos da performer. Cada gesto do cotidiano e movimentos dançados se relacionam com os espaços percorridos. Sincronizado com a música, gesto, movimento, e espaço, a performer relaciona-se com artistas, da qual se identifica, e incluindo tais referências nos recortes da edição audiovisual. O movimento de abrir o guarda-roupas se relaciona com a ação de se vestir dos bate-bolas de Cavalcante. Assim, o corpo dança e percorre pelo quintal, põe o lixo na rua, na ação de varrer estabelece uma relação com o gari sambista. Passando pela cozinha, a performer se move com uma colher de pau e a referência de movimento é a cantora Nina Simone com o microfone na mão. A ação da performer retirar a blusa e ficar de biquíni traz a referência da vendedora de camarão na praia. O som dos vendedores na feira também é a paisagem sonora para o corpo

da performer se mover, o que estimula a dança do vendedor numa participação ativa na performance. A kombi tem a mesma cor e tonalidade da blusa da performer, e isso cria uma relação de espaço e indumentária, o corpo movente se une ao objeto do território. A dança também acontece inesperadamente na barraca que vende pastel, o que provoca uma reação de susto no vendedor. Dentro do vagão de trem, a dançarina interage com o som dos vendedores vendendo suas mercadorias. Com isso, a dançarina faz sons percussivos com a boca em unísono com o som dos vendedores do trem no ramal Belford Roxo, Baixada Fluminense, RJ. Num ferro velho acontece uma entrevista com uma moradora que viveu o baile funk carioca no seu auge. Após a entrevista, a performer numa relação de movimentos identificados com características afro-brasileiras, por ter uso de quadril, giros, dinâmica rítmica, e uma espiritualidade extasiante. Usando bolas de bate-bolas gira criando uma espécie de vertigem dinâmica e intensa representada pelo fogo com um tipo de objeto inflamável.

Tecido Berrovideogambiarra

A performance inicia dentro de uma casa na comunidade de Cavalcante, Zona Norte, RJ, passando pelo cômodo do quarto, banheiro, corredor, pela cozinha, chegando na área externa da casa. E com o corpo andando pelos espaços da casa, inicia-se um cruzamento com nuances de vídeos (recortes de edição audiovisual) com personagens famosos, que aparecem de acordo com a mudança dos espaços da casa. O corpo no espaço do quarto aparece um recorte de edição do vídeo dos bate-bolas de Cavalcante, no terraço aparece o recorte de edição do vídeo da obra da coreógrafa e performer Trisha Brown, quando o corpo está no espaço do corredor dançando com a vassoura aparece o recorte de edição do vídeo do gari sambista, quando o corpo está na cozinha aparece o recorte de edição do vídeo da cantora Nina Simone, quando o corpo se coloca na área do quintal aparece o corte de edição do vídeo da mulher que vende camarão na praia, e dos vendedores (camelôs). No espaço da rua o corpo da performer sobe ladeiras, passa pelo meio da feira, passa dentro de uma peixaria onde o vendedor imita a dança da performer, passa em frente a um carro amarelo (kombi), passa pela barraca de pastel, entra no espaço de um campo de futebol, passa pela linha do trem, passarela, becos, e entra dentro do trem, e termina no espaço de um ferro velho onde acontece uma entrevista sobre os bailes funks.



Entrelaçamentos *Berrovideogambiarra*

Reitero Martins (2021), afirmando que todas as manifestações culturais e artísticas desvelam de algum modo como age uma sociedade. Na performance *Berrovideogambiarra* esta afirmação se torna ainda mais evidente, porque a obra expressa não somente uma relação de música e dança num espaço afetivo, mas também dentro de um contexto territorial em que o corpo da performer é atravessado, no mesmo momento que atravessa por meio de suas experiências.

A performer Tais Almeida já revela na *release* da performance as supostas motivações para cada ação do seu corpo, que é construído no convívio territorial da qual pertence à comunidade de Cavalcante, Zona Norte do Rio de Janeiro. Com isso, expõe o seu modo de conceituar as gambiarras da vida.

“Os berros dos camelôs do trem, o grito dos feirantes, a euforia do baile funk de corredor, o som e os bate-bolas, a perspectiva dos becos, do ferrovelho, o calote e o corre do dia-a-dia. Gambiarra é o jeito que a periferia encontrou para sobreviver, é um olhar, uma estratégia de fazer muito mesmo sem ter, é um modo que inventamos e que pensamos para construir esse filme artístico. Cruzamos, cortamos, balançamos, engatilhamos e esquivamos em cenários, experiências e situações que atravessam o dia-a-dia do morador periférico e que nem sempre tem a devida visibilidade” (*Berrovideogambiarra*, 2021).

Dentro desse pequeno mapa, chamado de gambiarra, do qual visibiliza o cotidiano dos moradores periféricos, vemos a relação de som e movimento, trazendo para ação do corpo não somente o afeto das relações interpessoais, mas com o território. O tempo e o espaço se cruzam e se tornam espiralar cruzando memórias, vivências cotidianas, afetos familiares, acontecimentos diários na luta pela sobrevivência.

Se colocando dentro desse mapa, a performer inicia as suas movimentações dentro de casa, no mesmo momento que aparece no recorte audiovisual sua inspiração de cantora negra, trabalhador sambista, uma performer que quebra paradigmas de sua época, e uma trabalhadora que trabalha incansavelmente, todas as ações dessas pessoas estão entrelaçadas na sua corporalidade.

O corpo da performer atravessa os cômodos de casa, indo até o espaço da rua, com isso,



extrapola o espaço da casa (lugar íntimo) para o mundo (lugar expandido), ou seja, não se restringe somente às suas percepções emocionais, mas se abre para novas experiências na sua cosmopercepção da qual se faz numa interatividade consigo e com o que está a sua volta, assim como, os atravessamentos nas ruas de sua cidade.

No mesmo momento que a performer se abre ao que lhe sobrevêm na rua, também se coloca como pertencente daquele local, nascida, criada e moradora atuante de sua cidade, o território de Cavalcante é parte de sua autoetnografia, e de sua prática artística. O corpo da performer atravessa becos em movimento, escuta dançando os gritos dos camelôs, dos feirantes, do funk e dos bate-bolas do carnaval. Das suas ações e afetações cotidianas constrói sua autoetnografia ressignificando corporalmente através da prática incorporada da performance, tudo com o corpo em movimento.

Embora *Berrovideogambarra* tenha sido criado durante a pandemia para o cumprimento do resultado de um fomento artístico, com contrapartida com uma apresentação *online*, seu aspecto coletivo permanece, porque a participação dos camelôs, feirantes, artistas diversos, transformam ele em participantes ativos no ato da performance, não somente de modo individualizado, mas como plateia estabelecem relações, por exemplo, o feirante que é contagiado com na dança e imita a performer, logo isso é registrado como parte de *Berrovideogambarra*.

De algum modo as ações da performer estão transmitindo um saber, que é reproduzido por uma ação em repetição do feirante, a presença do corpo da performer naquele espaço da feira provoca um olhar de atenção, para quem se dispõe a entrar no jogo que o acontecimento performático proporciona. A performer é uma agente que transfere saberes no mesmo momento que performa.

O “Corpo-tela” da performer negra se manifesta por meio da relação de música, dança e território conectando os indivíduos a sua ancestralidade, sendo o corpo um arquivo vivo de memórias e inscrição cultural, sendo assim, o corpo no ato da performance como a própria memória ancestral que expõe gestos, ritmos, vozes, que conta uma história e abre um acesso a um saber herdado de suas tradições culturais.

“O corpo-tela é assim também um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito



enunciador-emissário, seus conhecimentos, em um determinado circuito de expressão, potência e poder” (MARTINS, 2021, p.80).

Como um *corpus* cultural, um lugar de signos, memórias, marcas sociais e políticas, a performer estabelece uma relação com outros corpos negros, dos quais se identifica: a cantora Nina Simone que reverbera no movimento dançante da performer com uma colher de pau, o gingado do Gari sambista que é exposto nos movimentos do samba com a vassoura, Trisha Brown que é uma mulher branca, mas é conhecida por quebrar padrões por meio de suas obras performáticas, e os sons da percussão junto ao requadrado do funk .

Desses entrelaçamento emerge uma reflexão crítica sobre o funk como expressão subalternizada — representada simbolicamente por um espaço de sucata. A performer refuta essa visão e destaca as marcas que o baile funk imprimiu na sua corporalidade , e no convívio com sua comunidade. Em seu próprio corpo a performer exhibe os rastros desses entrelaces com movimentos de quadril, giros e gestos provocativos imbricados no espaço rítmico do qual música e dança proporcionam.

Ao recuperar as danças dos bailes funk de sua cidade, Taís Almeida mescla essas memórias com referências à religiosidade afro-brasileira, incorporando também movimentos circulares típicos do axé — com seus giros e passos cruzados em ritmo vertiginoso ao som do instrumento percussivo.

Movimentos corporais, sons urbanos e trilha sonora mesclam-se, transformando-se de acordo com cada ambiente. Enquanto seu corpo expõe uma relação entre música, dança e território dentro da comunidade em Cavalcante, revela também rastros de saberes, registrando e atualizando pela experiência um “Corpo-tela” em fluxo.

O uso de dispositivos de gravação complexifica a relação entre som e movimento na análise, pois essa conexão pode ser construída no momento da edição. No entanto, a trilha sonora escolhida integra-se organicamente ao ambiente da performance, gerando camadas de paisagem sonora que desarticulam o tempo e entrelaçam o real com o analógico, colocando o tempo cronológico dentro do tempo espiralar.

Dentro desses aspectos em diálogo com as tradições afrobrasileiras que a performance vai criando no seu processo, a performer torna-se uma agente no salvaguarda de uma memória, que é gerada quando expõe o saber-fazer de uma sociedade por meio do corpo em



movimento no som. Na performance o corpo sua raça os modos expressos por artistas negros, vendedores de sua comunidade, sons da sua cidade, os espaços de sua casa, os berrôs dos camelôs, a correria dos trabalhadores, a rotina de seu cotidiano, etc...

A performer registra corporalmente aspectos de uma ancestralidade velada e desvelada nas relações que estabelece. Privando por uma memória afetiva de sua comunidade, indo ao passado, na ação do presente, e também memorando no formato audiovisual para um novo possível processo artístico futuro.

Criando ao enraizar-se no seu território, abrindo brechas para novos entrelaçamentos, deixando registrado corporalmente e virtualmente modos atuais de se mover numa prática incorporada dos seus ancestrais, contudo mostrando rastros de saberes por meio da relação de música e dança, com aspectos de moveres característicos dos povos afro-brasileiros. A performance *Berrovideogambarra* é um caminho de exposição das habilidades da performer, que se mostram como práticas incorporadas preenchidas por rastros de saberes ancestrais, assim como, o aspecto da união entre música e dança.

Considerações Finais

Posso considerar que este artigo tomou a performance como um ato epistêmico e um gesto político, que reafirma a potência dos corpos negros suburbanos enquanto repositórios vivos de saberes. Ao analisar as performances *Entre* e *Berrovideogambarra*, foi possível vislumbrar como a relação indissociável entre música e dança opera como um sistema de conhecimento que desafia as lógicas coloniais de transmissão e validação do saber.

A autoetnografia enquanto posicionamento metodológico permitiu articular as minhas experiências pessoais no quintal de família com as performances analisadas, evidenciando como os rastros dos saberes ancestrais estão inscritos na memória oral, no gesto e no ritmo que tecem uma corporalidade.

A corporalidade conceituada por Leda Maria Martins como “Corpo-tela”, não expôs os corpos dos performers como um suporte que carrega emoções, sensações e memórias, mas são os corpos a própria memória. Corpos vivos e dinâmicos que se atualizam dentro do “Tempo Espiral”, do qual não se limitou em reproduzir no presente o passado de suas culturas tradicionais Africanas, mas no ato da performance mostram as camadas do tempo no



aqui-agora com saberes.

As performances analisadas demonstraram que essa atualização se dá na interdependência entre som e movimento (SODRÉ, 1998), numa “Cosmopercepção” ((MARTINS,2021) que integra as corpolaridades dos performers ao seu entorno, transformando praças, ruas, feiras, becos e lajes em espaços de aprendizagem, transmissão de saberes e experiências individuais e coletivas.

Os referenciais teóricos fundamentaram a crítica aos modelos educacionais hegemônicos, que historicamente desqualificaram as formas de saberes incorporados dos povos Afro-brasileiros. Em contrapartida, as performances como uma prática, surgem como brechas pedagógicas, onde o conhecimento é gerado na experiência compartilhada, na escuta sensível do ambiente e na participação coletiva.

As performances não apresentam somente os territórios de cada Performers mostrando o contexto que vivem, mas encenam e transmitem por meio dos corpos dos performers — Marlúcia Ferreira, Márcio Fernann e Taís Almeida conhecimentos práticos incorporados, apresentando-os como agentes que recebem, constroem e transmitem saberes.

Na performance *Entre* fica em evidência as relações de afeto entre os performers e o entorno, as relações de música e dança se mostram num diálogo fluido entre silêncio, som e movimentos. Em *Berrovideogambiarra* a performer transita no território movendo-se em diversos espaços dentro de sua comunidade, com isso a relação de música e dança se dá em camadas de diversos elementos sonoros de acordo com os ambiente.

Conclui-se, que mais do que objetos de análise essas performances são propostas pedagógicas em ação. Elas nos convidam a repensar os lugares de produção de conhecimento, valorizando os saberes que emergem da experiência vivida, das memórias ancestrais e de um corpo integrado. O desafio que se coloca, tanto para a arte quanto para a educação, é o de aprender a ler e escutar/sentir esses corpos que dançam e tocam, pois são neles que reside um arquivo vivo, pulsante e um repositório fundamental para a compreensão e a transformação das realidades sociais que habitamos.



Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. “Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico”. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2021.

DANTAS, Mônica Fagundes. “Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnográfica, Autoetnografia e Estudos em Dança”. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168–183, 2016.

INGOLD, Tim. “Chega de etnografia ! À educação da atenção com propósito da antropologia”. Educação Revista Quadrienal, Porto Alegre, v.39,n.3,p.404-411,set-dez. 2016.

LIGIÉRO, Zeca. “Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras”. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPEZ, Rubens Cano; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. “ *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*”. Barcelona, Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, Diciembre, 2014.

MARTINS, Leda Maria. “ Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela”.Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SIBILIA, Paula. “ REDES E PAREDES: a escola em tempo de dispersão”. Rio de Janeiro, Contraponto editora Ltda, 2012.

SODRÉ, Muniz. “Samba: o dono do corpo”. Rio de Janeiro, editora: Mauad, 1998.

TAYLOR, Diana. “Arquivo e repertório: performance e memória das Américas”. Belo Horizonte, editora: UFMG, 2003.

Mini Currículo

Marlúcia Cristina Ferreira Gomes, Filha de Maria de Lourdes da Silva Ferreira e Marcos Antônio Ferreira, irmã de Márcio Fernando da Silva Ferreira, tia de Milena Ferreira, esposa de Natanael Neves Gomes. Bacharela em Dança, Mestre em dança, Doutoranda em Práticas Etnográficas, Performer e Bailarina. Participou como performer-criadora na companhia “Os dois companhia de dança”, e fez parte do Mapeamento Nacional da Dança- Núcleo Rio de Janeiro. Pesquisadora do grupo de pesquisa do Labetno- coordenado pelo Profº Drº e Orientador Samuel Araújo.