



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

MONIKE CHRISTINA TABORDA

**RODA VIVA: um estudo histórico-etnográfico da “roda” de
Danças Circulares do Instituto Ocara em Belém do Pará.**

BELÉM-PA
2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

MONIKE CHRISTINA TABORDA

**RODA VIVA: um estudo histórico-etnográfico da “roda” de
Danças Circulares do Instituto Ocara em Belém do Pará**

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da
Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura
Plena em Dança.

Orientadora: Profª Drª Giselle Guilhon Antunes Camargo.

BELÉM-PA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Taborda, Monike Christina

Roda Viva: um estudo histórico-etnográfico da “roda” de Danças Circulares do Instituto Ocara em Belém do Pará / Monike Christina Taborda; orientadora Profª Drª Giselle Guilhaon Antunes Camargo. 2011.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2011

1. Dança – Belém - Pará. 2. Danças circulares. 3. Danças circulares sagradas. 4. Danças circulares dos povos. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.098115

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

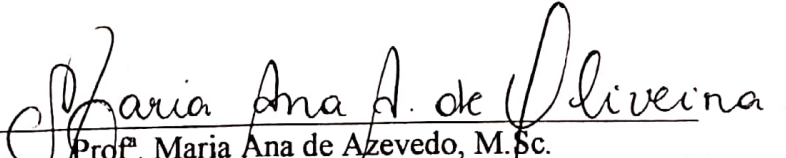
MONIKE CHRISTINA TABORDA

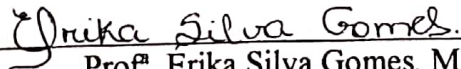
**RODA VIVA: um estudo histórico-etnográfico da “roda” de
Danças Circulares do Instituto Ocara em Belém do Pará**

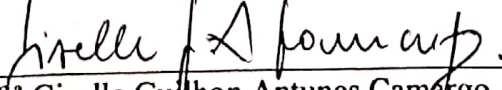
Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de “*Licenciado Pleno em Dança*”, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: 20/06/11

Conceito: E


Prof.^a Maria Ana de Azevedo, M.Sc.
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA


Prof.^a Erika Silva Gomes, M.Sc.
Avaliador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA


Prof.^a Giselle Guilhon Antunes Camargo, Dr.^a
Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

BELEM
2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Monike B. Sabonda

Local e Data Belém, 21 de Setembro de 2011.

Ao meu marido, Eduardo Cosme Oliveira da Costa.

À minha mãe, Angela Maria Taborda.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, por ter iluminado e abençoado meus caminhos na roda da vida e ter me permitido viver para concretizar este sonho.

Agradeço à Universidade Federal do Pará (UFPA) que, por meio da criação do Curso de Licenciatura Plena em Dança, possibilitou-me alcançar esta meta profissional.

À Pró-Reitoria de Pesquisa (PROPESP), da Universidade Federal do Pará, por terem concedido bolsa de iniciação científica (PIBIC/UFPA), no período 2009-2010, experiência de fundamental importância para esta pesquisa.

À minha querida amiga e orientadora Giselle Guilhon Antunes Camargo, exemplo de profissionalismo e competência acadêmica, que por meio do Projeto de Pesquisa (e Extensão) CIRANDA (Círculo Antropológico da Dança), oportunizou-me o acesso aos métodos e teorias antropológicas da dança, em nossos encontros mensais de estudos.

Ao Instituto de Artes do Pará (IAP), onde realizei meu trabalho de campo – em especial, às “focalizadoras” do Instituto Ocara, Ana Claudia Pinto da Costa e Lena Mousinho, por terem me recebido na “roda” e pelas generosas contribuições para a minha pesquisa.

Aos participantes da “roda” do Instituto Ocara, em especial os sujeitos entrevistados, que contribuíram diretamente para com a coleta de dados deste estudo.

Aos Professores, técnicos e funcionários da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), que muito contribuíram para a conclusão deste curso. Em especial, ao amigo Edinaldo Santos, que nos forneceu inestimável apoio técnico em nossas produções artísticas.

Aos colegas de Curso, Adriana Di Marco, Airleise Rodrigues, Ana Rosângela Colares, Bárbara Dias, Camila Sena, Danielle Mescouto, Dylan Neves, Fanny Alecsia, Gysllene Araújo, Izabella Carneiro, Lana Garcia, Leida Willott, Leila Pinheiro, Livia Paixão, Lorena Rátis, Losnei Fais, Lucienne Coutinho, Ludmila Mello, Luiz Thomaz, Natasha Leite e Roberta Figueiredo, pela amizade construída ao longo desses três anos e meio de convívio.

Aos colegas, Cíntia Peterli, Elisa Dias, Jorge Santos, Kamyla Rodrigues, Karin Pinon, Linnesh Ramos, Luiza Monteiro, Marina Nascimento, Priscila da Silva, Roberta Mescouto e Silvana Farias, que por motivos de força maior, não chegaram até o final deste percurso acadêmico.

Ao meu amado esposo, Eduardo Cosme Oliveira da Costa, grande incentivador de meus estudos e principal responsável pela minha entrada e permanência no caminho acadêmico.

E, finalmente, à minha mãe, Angela Maria Taborda, que me concedeu o dom da vida, possibilitando-me trilhar meus caminhos terrenos.

“[A dança] deveria ser a inspiração de uma sociedade, assim como a educação de pessoas criativamente participativas. A dança é uma oferta dessa ordem, onde pessoas dançam umas com as outras, se educam e formam-se a si mesmas.”

Bernhard Wosien

RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa histórico-etnográfica da “roda” de **Danças Circulares dos Povos** do Instituto Ocara (IO), tal como costumava ser praticada no Instituto de Artes do Pará (IAP), em Belém, no ano de 2010. Os referenciais teóricos baseiam-se, principalmente, na Antropologia da Dança, na Etnologia Ritual, nos Estudos da Performance e na Antropologia da Experiência, campos epistemológicos que nortearam a interpretação desta cultura dançante. A abordagem histórica (diacrônica) descreve as matrizes culturais de criação e afirmação das **Danças Circulares Sagradas**, no mundo e no Brasil; enquanto a abordagem antropológica (sincrônica) analisa e interpreta elementos e aspectos socioculturais constitutivos da “roda”, identificáveis a partir da “observação-participante” e da “participação-observante” da pesquisadora, em seu contato direto com a cultura praticante.

Palavras-chave: Dança. Danças Circulares. Danças Circulares Sagradas. Danças Circulares dos Povos.

ABSTRACT

The present work results from a historical-ethnographic research about the “circle” of Instituto Ocara’s **Circle Dance of People**, such as it was used to be practiced in the Instituto de Artes do Pará, in Belém, in the year of 2010. The theoretical references are based, principally, in Anthropology of Dance, Ritual Ethnology, Performance Studies and Anthropology of Experience, epistemological fields that north the interpretation of this dancing culture. The historical approach (diachronic) describes the cultural matrixes of creation and affirmation of **Sacred Circle Dance**, in the world and in Brazil; while the anthropological approach (synchronic) analyses and interprets socio-cultural elements and aspects constitutive of the “circle”, identified from the “participating-observation” and from the “observation-participating” of the researcher, in her direct contact with the practical culture.

Keywords: Dance. Circle Dance. Sacred Circle Dance. Circle Dance of People.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	P.
Figura 1 – Monike e Mauro Taborda.....	16
Figura 2 – Monike e Mauro Taborda dançando Lambada.....	17
Figura 3 – Monike Taborda atuando na Performance Permutações.....	19
Figura 4 – Grupo Coreográfico da UFPA 2008.....	20
Figura 5 – Cia Singular de Dança no Teatro da Paz.....	21
Figura 6 – Roda de Addaura.....	26
Figura 7 – Bernhard Wosien.....	28
Figura 8 – Renata Carvalho Lima Ramos.....	36
Figura 9 – Ana Claudia Pinto da Costa.....	45
Figura 10 – Lena Cristina Barros Mousinho.....	45
Figura 11 – Ritos iniciais na “roda” de DCP do IO no IAP	49
Figura 12 – Ritos em trânsito na “roda” de DCP do IO no IAP	51
Figura 13 – Ritos finais na “roda” de DCP do IO no IAP.....	52
Figura 14 – Instituto de Artes do Pará (IAP).....	55
Figura 15 – Participantes dançando na “roda” do IO no IAP	58
Figura 16 - Participantes girando na “roda” de DCP do IO no IAP	60
Figura 17 – “Roda Viva” de DCP do IO no IAP.....	61
Figura 18 – João Monteiro, participante da “roda” do IO.....	62
Figura 19 – Estrela de sete pontas.....	64
Figura 20 – Mandala da paz.....	65
Figura 21 – Simbologia das mãos.....	67

LISTA DE SIGLAS

DC: Dança Circular ou Danças Circulares

DCP: Danças Circulares dos Povos

DCSP: Danças Circulares dos Povos

DCS: Dança Circular Sagrada ou Danças Circulares Sagradas

IAP: Instituto de Artes do Pará

IO: Instituto Ocara

SUMÁRIO

	P.
INTRODUÇÃO.....	11
CÍRCULO 1. TRAJETO ANTROPOLÓGICO NA RODA DA VIDA.....	15
1.1. RELAÇÃO ENTRE VIDA E DANÇA.....	15
1.2. ENCONTRO COM A RODA VIVA.....	22
CÍRCULO 2. AS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS.....	24
2.1. AS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS NO MUNDO: MATRIZES HISTÓRICAS.....	24
2.2 BERNHARD WOSIEN: PAI DAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS.....	27
2.3. PROCESSO DE HIBRIDAÇÃO NAS DANÇAS SAGRADAS.....	33
2.4. AS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS E/OU DOS POVOS NO BRASIL.....	35
CÍRCULO 3. RODA VIVA: UMA ETNOGRAFIA DA “RODA” DE DANÇAS CIRCULARES DOS POVOS EM BELÉM DO PARÁ.....	38
3.1. FORMAÇÃO DOS GRUPOS DE DANÇAS CIRCULARES DOS POVOS EM BELÉM DO PARÁ.....	38
3.2. ENCONTRO E REENCONTRO DO INSTITUTO OCARA.....	43
3.3. ETNOGRAFIA DE UMA “RODA VIVA” DO INSTITUTO OCARA NO IAP.....	45
3.4. RITOS DE PASSAGEM: EXPERIÊNCIAS NA “RODA VIVA” DO IO	48
3.5. ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DA “RODA” DE DANÇAS CIRCULARES DO IO NO IAP.....	55
3.6. SÍMBOLOS: UMA CORRENTE INQUEBRÁVEL.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	69

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de um estudo de cunho **histórico-etnográfico**¹ sobre as “rodas” de **Danças Circulares dos Povos (DCP)**, realizadas pelo **Instituto Ocara (IO)**, em parceria de realização e transmissão de conhecimentos, com o **Instituto de Artes do Pará (IAP)**, no ano de 2010. Este trabalho constitui-se de uma epistemologia baseada nos parâmetros da Antropologia da Dança, da Etnologia Ritual, nos Estudos da Performance e da Antropologia da Experiência, campos teóricos que me permitiram uma compreensão analítica a respeito do objeto de estudo em questão.

Lanço mão da **observação-participante**² como método de pesquisa, uma vez que se trata de uma experiência de vida, um encontro pessoal com a “roda” de **DCP** do **IO**. Estudo que se origina a partir de experiências em diversos gêneros e estilos³ de dança, com os quais sempre estive ligada, ao longo de meu “trajeto antropológico”⁴.

Assim sendo, experimentei algumas linguagens de dança que marcaram meus caminhos de vida, priorizando, neste estudo, meu encontro com a “roda” de **DCP** do **IO**, em Belém. Comecei dançando *Samba* e depois me debrucei sobre as danças folclóricas⁵ paraenses, *Carimbó* e *Siriá*, para em seguida, conhecer a *Quadrilha Roceira*, da qual participei durante muitos anos, o que reforçou minha cultura amazônica. Na adolescência, pude ter contato com certas danças que aqui denomino de “culturas do momento”; danças que surgem junto com ritmos passageiros que marcam certas épocas, a exemplo da *Lambada*, na

¹ “Histórico”: método que investiga eventos do passado, a fim de compreender os modos de vida do presente, que só podem ser explicados a partir da reconstrução da cultura e da observação das mudanças ocorridas ao longo do tempo. “Etnográfico”: refere-se a aspectos culturais e consiste no levantamento e na descrição de todos os dados possíveis sobre as sociedades e/ou grupos, com a finalidade de conhecer melhor seus estilos de vida e cultura específica. (Cf. Mario Sérgio MICHALISZYN; Ricardo TOMASINI, **Pesquisa**, p. 50)

² Na “observação participante”, o/a pesquisador/a deve interagir com o contexto pesquisado, ou seja, deve estabelecer uma relação direta com grupos ou pessoas, acompanhando-os em situações informais ou formais e interrogando-os sobre os atos e seus significados por meio de um constante diálogo. Essa participação pode ser mais intensa quando o/a pesquisador/a é parte integrante do grupo pesquisado, ou seja, quando se identifica com esse grupo pelo cotidiano da vida, das ações e aspirações. (Cf. Marly Maria OLIVEIRA, **Como fazer pesquisa qualitativa**, p. 81)

³ “Estilo”: é o modo como os elementos estruturais são executados ou incorporados pelos *performers* de uma dada tradição. (Cf. Adrienne L. KAEPLER, “Dance and the concept of style”. In: **Yearbook for Traditional Music**, p. 49-63) [Tradução Livre: Giselle Guilhon Antunes Camargo]

⁴ “Trajeto antropológico”: a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. (Cf. Gilbert DURAND, **As estruturas antropológicas do imaginário**, p. 41)

⁵ “Folclore”: conjunto de “produções culturais não-materiais” (crenças, ritos, contos, lendas, festas, cultos, [danças], etc.) [...], e não a “manifestação de um pitoresco superficial”. (Cf. Chérif KHAZNADAR, “Les Arts Traditionnels”. In: **Internationale de L’Imaginaire, Nouvelle Série**, nº 15, p. 17-24) [Tradução livre: Giselle Guilhon Antunes Camargo]

década de 80, que marcou uma fase maravilhosa em minha vida, pois foi por meio deste gênero musical que travei contato com o mundo competitivo da dança.

Ao entrar na faculdade de Dança, em 2008, tive oportunidade de conhecer a *Dança Contemporânea*, com a qual desenvolvi alguns trabalhos cênicos como intérprete-criadora em dança, enquanto integrante do **Grupo Coreográfico** da Universidade Federal do Pará. Em meio a essas experiências, tive alguns encontros com a *Biodança*⁶, atividade terapêutica que utiliza a dança como ferramenta de ressignificação social – momento de fortes e intensas descobertas pessoais.

Em 2009, tornei-me dançarina contemporânea da **Companhia Singular de Dança**, grupo com o qual vivi momentos muito especiais como intérprete-criadora, em espetáculos voltados para a cena contemporânea. Nesse mesmo ano, deparei-me com as “rodas” de **DCP**, oferecidas pelo **IO**, em parceria de realização com o **IAP**, das quais me tornei participante, compreendendo o verdadeiro sentido de celebrar a vida por meio da dança.

Meu “trajeto antropológico” contribuiu, em muitos aspectos, para que eu focasse meus estudos na prática de **DCP**. Estas me propiciaram o desvendar dos segredos da convivência; o encontro comigo mesma; a reflexão das ações individuais e coletivas; e a descoberta de dançar celebrando a vida. São danças que se diferenciam das demais, em muitos aspectos, especificamente no que diz respeito às diferenças sociais, relacionadas ao ser humano. Trata-se de uma tradição que recorda e atualiza o passado (**tempo diacrônico**), mas que também retrata e aborda o presente (**tempo sincrônico**), haja vista que se trata de um movimento crescente no seio da sociedade Belenense.

A fim de contribuir para a divulgação desse gênero de dança entre os cidadãos paraenses, este estudo visa compreender os significados da “roda” de **DCP** do **IO**, decifrando seus códigos, valores e estruturas de relações sociais, a partir dos discursos da cultura praticante (integrantes da “roda”) – interpretando-os. Já que somos responsáveis pela construção de um mundo melhor e isso depende, certamente, da contribuição e iniciativa de cada sujeito perante a sociedade.

No primeiro capítulo, enfatizo meu “trajeto antropológico”, buscando descrever as etapas mais significativas do meu “processo [permanente e interminável] de individuação”, percorridas ao longo de minha trajetória de vida. Trago artifícios de compreensão e análise

⁶ Criada nos anos 1960 pelo antropólogo e psicólogo chileno Rolando Toro Araneda, a *Biodança* (do espanhol *Biodanza*, neologismo do grego *bio* [vida] + dança [literalmente, *a dança da vida*]), é um sistema de integração afetiva e de desenvolvimento humano, baseado em “vivências” (experiências intensas no “aqui e agora”) corporais, induzidas por músicas selecionadas e movimentos de dança, e em situações de encontro não verbais, dentro de um grupo, centradas no olhar e no toque físico. (Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Biodanza>)

dos comportamentos humanos em processos culturais, estruturados através da prática da dança. Utilizo-me também das ideias de Marcel Mauss para compreender as “técnicas corporais”, incorporadas socialmente como artefato cultural, aproximando o leitor de minhas experiências com a dança e, em especial, com a “roda” de **DCP do IO**.

No segundo capítulo, abordo, historicamente, a trajetória das “**danças sagradas**”, desde tempos imemoriais, até os dias atuais, com suas novas denominações – **Danças Sagradas, Danças Sagradas Circulares, Danças Circulares, Danças Circulares Sagradas, Danças Circulares dos Povos**⁷ –, criadas a partir do movimento iniciado na Europa, na década de 70, por Bernhard Wosien (1908-1986), incluindo sua chegada, na década de 90, no Brasil, até seu aparecimento e organização, no início dos anos 2000, em Belém.

No terceiro e último capítulo, descrevo o percurso histórico das **Danças Circulares dos Povos**, em Belém, culminando com a apresentação de um ensaio etnográfico de uma “roda” de **Danças Circulares**, realizada pelo **Instituto Ocara**, no **Instituto de Artes do Pará**, em 2010.

⁷ Cf. Anna BARTON, **Danças Circulares**, p. 19.

Louvada seja a dança,
 Ela libera o homem
 Do peso das coisas materiais,
 E une os solitários
 Para formar sociedade.

Louvada seja a dança,
 que exige tudo e fortalece
 a saúde, uma mente serena
 e uma alma encantada.

A dança significa transformar
 O espaço, o tempo e o homem,
 Que sempre corre perigo
 De se perder – ser ou somente cérebro,
 Ou só vontade ou só sentimento.

A dança porém exige
 O ser humano inteiro,
 Ancorado no seu centro,
 E que não conhece a vontade
 De dominar gente e coisas,
 E que não sente a obsessão
 De estar perdido no seu ego.

A dança exige o homem livre e aberto
 Vibrando na harmonia de todas as forças.

Ó homem, ó mulher, aprenda a dançar
 Senão os anjos do céu
 Não saberão o que fazer contigo.⁸

⁸ SANTO AGOSTINHO (Augustinus) *apud* Sandrine BILLARD, **A cooperação nas Danças Circulares Sagradas**, p. 11.

CÍRCULO 1. TRAJETO ANTROPOLÓGICO NA RODA DA VIDA

1.1. RELAÇÃO ENTRE VIDA E DANÇA

Meu trajeto antropológico se inicia na manhã de 20 de junho de 1979. Nasci em uma casa simples, no bairro do Guamá, na cidade de Belém do Pará. Vim ao mundo de parto natural, trazida por uma parteira de nome Cristina, residente, na época, neste mesmo bairro. Meu primeiro nome foi escolhido por meu padrinho Epifânio Taborda, que residia na cidade do Rio de Janeiro. O segundo nome foi uma homenagem à parteira que me trouxe ao mundo. Esses fatos me foram relatados por minha mãe, Angela Maria Taborda, que me concedeu o dom da vida, nomeando-me Monike Christina Taborda.

Nasci e me criei no bairro do Guamá, na periferia de Belém, bairro populoso que sofre com grandes índices de vulnerabilidade social, assim como outros bairros da capital belenense. Nesse bairro, fui, aos poucos, me adaptando e me formando como pessoa. Morei nesse local por dezoito anos de minha vida e descobri a convivência em comunidade. Descobri-me, também, como uma pessoa capaz de vencer meus próprios desafios de vida. Filha de pais separados, eu tive uma vida cheia de dificuldades familiares. Fui criada por minha avó, Iolanda Rodrigues Taborda, hoje falecida, por quem sempre tive muita admiração. Meu percurso de vida se configura pelas incessantes trocas subjetivas e assimiladoras, ao nível do imaginário, marcando e revelando meu “trajeto antropológico”.

O bairro onde eu morava era um lugar propício aos ritmos da cultura popular. Assim sendo, comecei a dançar *Samba* por volta dos cinco anos de idade, participando de vários concursos de dança, promovidos pelo apresentador Carlos Santos, empresário com o qual minha mãe trabalhou por quinze anos. Com o *Samba*, descobri-me como dançarina. Até hoje lembro com muita saudade dessa época em que pisei pela primeira vez em um palco. Nos grupos de bairro, descobri as danças folclóricas paraenses – *Carimbó*, *Siriá*, etc. –, danças que mexiam com meu imaginário regional e me identificavam como legítima paraense. Em seguida, passei a integrar a *Quadrilha Roceira* como *miss caipira*, atuando, por mais de quatro anos, como brincante e ganhando bastante experiência com a dança popular regional paraense.



Figura 1. Mauro e Monike Taborda. Foto: autora

O amor à dança surgiu com a força da vida, com a coragem de expressar o que eu tinha vontade. A dança como prática mediada pelo corpo bio-psico-social, haja vista que eu discordo do conceito dicotômico de corpo, preferindo, antes, a visão sistêmica, integral, que soma todas as especificidades do ser humano como pessoa capaz de unir seu “trajeto antropológico” de vida com sua forma cultural de dançar. Meu corpo sentia necessidade de dançar, por isso fez-se necessário o uso do corpo enquanto artefato cultural. Conforme disse o sociólogo e etnólogo francês, Marcel Mauss (1872-1950), *“toda sociedade impõe ao indivíduo um uso rigoroso do seu corpo. É por meio da educação das necessidades corporais que a estrutura social impõe a sua marca sobre os indivíduos”*⁹.

A vida seguia seu curso e as vivências em dança não paravam. Na década de 80, na passagem da infância para a adolescência, vivi a experiência de dançar *Lambada*, ritmo contagiante que sempre mexeu muito comigo, por ter uma batida agitada e protagonizar alguns anos de sucesso na mídia. Todas as danças até então experimentadas eram aprendidas na convivência cultural do bairro onde eu morava e acabavam sendo reforçadas pela mídia da época, ou seja, pela televisão.

⁹ Marcel MAUSS *apud* Claude LÉVI-STRAUSS *apud* Mirela BERGER. **Introdução à obra de Marcel Mauss**, p. 3.



Figura 2. Mauro e Monike Taborda dançando Lambada. Foto: autora/1981

Nenhuma das técnicas de dança que eu aprendera nessa época me fora ensinada por um professor. As danças foram sendo adquiridas do mesmo modo que eu aprendera as *técnicas corporais*¹⁰ cotidianas de andar, correr, saltar, brincar, etc., ou seja, foram aprendidas culturalmente, no meio social no qual eu estava inserida.

No entendimento de Mauss, as “técnicas corporais” são “montagens fisiopsico-sociológicas de várias séries de atos”, que são, por sua vez, recorrentes pelo fato de serem “habitus” – atitudes, gestos, movimentos corporais, conveniências, modas, prestígios – adquiridos durante a vida dos indivíduos, fazendo parte, portanto, do conjunto de técnicas e regras de comportamentos aprendidos na sociedade específica a qual pertencem.¹¹

As experiências com a chamada “cultura do momento” – ritmos efêmeros que surgem de maneira rápida e explosiva, como foi o caso da *Lambada* e de outros ritmos que surgiram de repente e ganharam força através da mídia –, foram essenciais para que eu pudesse ganhar habilidade nas práticas corporais vivenciadas ao longo de minha trajetória de vida com a dança. As habilidades e travessuras próprias das fases de transição do desenvolvimento humano, a exemplo da passagem da infância para a adolescência, em muitos aspectos, contribuíram para que eu ganhasse autonomia pessoal e avançasse como dançarina. Assim,

¹⁰ Noção criada pelo etnólogo francês Marcel Mauss, em 1934, para nomear as “ações cotidianas” adquiridas e transmitidas pelo homem nas diferentes culturas: “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos.” (Cf. Marcel MAUSS, *Sociologia e Antropologia*, p. 211)

¹¹ Ver Giselle Guilhon Antunes CAMARGO. *A arte secreta dos Dervixes Giradores*, p. 52.

confirmando que tanto a minha vida quanto a minha dança continuam a passar por um “processo de individuação”.

A individuação é um processo através do qual o ser humano evolui de um estado infantil de identificação para um estado de maior diferenciação, o que implica ampliação de consciência. Através do processo de individuação, o indivíduo identifica-se mais com as orientações que provêm do «Si-mesmo» – vulgarmente definido por arquétipo do *Self*, isto é, a totalidade da sua personalidade individual – do que com as condutas, orientações e valores que emanam do meio social envolvente.¹²

Da adolescência até a fase adulta fiquei um tempo sem dançar os “ritmos do momento”, pois me vi obrigada a trabalhar para que eu gerasse meu próprio sustento. Deixei-me levar pela razão e não pelo coração. Isso aconteceu aos dezoito anos, quando meu caminho se desviou um tempo da dança, tomando um novo rumo profissional. Nesse período, trabalhei como vendedora num *shopping*. Outras habilidades corporais foram aprendidas, pois a vida corrida do comércio exigia destreza corporal para êxito profissional.

Esse tempo distante dos grupos de dança durou cinco anos, tempo suficiente para que a vida me trouxesse novas surpresas. Em 2002 conheci meu esposo, Eduardo, casando-me em 2007. Somam-se oito anos de convivência. Nesse mesmo ano, formei-me como Técnica em Radiologia Médica, profissão com a qual muito me identifiquei, por se tratar de uma área que trabalha com a saúde do corpo humano.

Em 2008, entrei para a primeira turma do Curso de **Licenciatura Plena em Dança**, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Fiquei sabendo muito por acaso da criação deste curso na UFPA. Formar-me sempre foi um sonho que parecia muito distante, já que eu trabalhava e não tinha tempo para estudar, mas fui incentivada por meu esposo a voltar aos estudos e isso foi muito gratificante para mim. Ele tem sido uma pessoa maravilhosa e o principal incentivador de minha profissão, já que conhece a minha trajetória pessoal e a importância da dança em minha vida.

Afastada há dez anos das vivências em dança, tive algumas dificuldades no primeiro ano de Curso. Logo no início, sentia-me um peixe fora d'água. Considerava-me diferente das colegas de curso, pois muitas delas já tinham a dança como profissão e isso me fazia sentir inferior, pois o meu conhecimento em dança era somente empírico. No decorrer desse mesmo

¹² Carl Gustav JUNG (1875-1961), p. 35-36 *apud* Pedro Rodrigues da COSTA, **Sociologia da individuação**, 2009. (In: <http://sociologiadaindividuoacao.blogspot.com>)

ano, senti muita necessidade de me dedicar diretamente à dança, tanto de forma teórica quanto prática, pois eu achava que já havia perdido muito tempo. Preocupada em me qualificar na prática da dança, procurei alguns cursos que me dessem motivação, autonomia e conhecimento técnico.

A partir da minha estada na Universidade, fui adquirindo conhecimento teórico-prático; passei a utilizar teorias que sustentaram a minha prática de dança e me deram autoconfiança diante do conhecimento empírico adquirido ao longo de minhas experiências culturais, com as quais aprendera grande parte das minhas habilidades práticas de dança. Somente na Graduação, pude conhecer o outro lado da dança, a dança acadêmica, cujos princípios metodológicos – teoria e prática – regem o ensino da dança e constituem a dança formal. Esse fator foi fundamental em minha vida, fazendo-me compreender muitos dos significados que a dança pode ter para um povo, uma cultura e/ou uma sociedade. Conheci, no contexto acadêmico da dança, as chamadas “técnicas corporais extracotidianas”¹³:

[...] noção criada pelo ator e pesquisador italiano Eugenio Barba para designar “as técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo”, usadas em diferentes sistemas de representação teatral, em culturas distintas, com o objetivo de auxiliar os atores em suas diferentes tarefas. São princípios ou regras de ação que codificam um estilo de representação fechado. Barba acredita que nas bases das diferentes técnicas encontram-se princípios semelhantes: alteração do equilíbrio cotidiano à procura de equilíbrio precário ou de luxo; dinâmica de oposições; dilatação do corpo e da mente.¹⁴



Figura 3. Monike Taborda, atuando na Performance Permutações. Foto: Leida Willot/2010

¹³ Ver Eugenio BARBA e Nicola SAVARESE, **A arte secreta do ator**.

¹⁴ Cf. Giselle Guilhon Antunes CAMARGO, op. cit., p. 52.

Ainda em 2008, fui convidada por uma colega de curso a participar de uma vivência em *Biodanza*, terapia que utiliza a dança como principal ferramenta metodológica. Foi uma experiência marcante, pois descobri o prazer de dançar em grupo e a capacidade de me superar como pessoa, em atitudes e ações, reconfigurando muitos laços familiares e sociais em minha vida. Infelizmente, não foi possível a efetivação desse grupo de *Biodanza* em Belém. Assim, o “focalizador”¹⁵ Joaquim Sacramento não pôde levar adiante seu projeto com essa terapia. Desde então, comecei a dar mais valor às pequenas coisas da vida, reavaliando-me enquanto pessoa e cidadã na sociedade. Na faculdade, comecei a ganhar autonomia de pensamento e ação, qualificando-me em oficinas e cursos e contribuindo teoricamente com projetos de pesquisa da instituição.

Esse ano serviu para que eu buscasse novos desafios em relação à dança. Atuei, durante um ano, como intérprete-criadora, no **Grupo Coreográfico da UFPA**, dirigido, à época, pela professora Eleonora Leal. Grupo no qual eu descobri o prazer da criação em *Dança Contemporânea*. Experiências grupais significativas que marcaram o início dos meus trabalhos artísticos em dança, na instituição, possibilitando-me dançar e criar coreografias conjuntas no processo criativo contemporâneo.



Figura 4. Grupo Coreográfico da UFPA no Auto do Círio. Foto: Bárbara Dias/2008

Coletivo artístico, no qual eu participei da criação de duas coreografias – *Reflexos*, sob a orientação técnica da professora Mariana Marques; e *Mensageiros*, dirigida pela professora

¹⁵ “Focalizador”: é aquele que mantém o foco de uma vivência, ou seja, aquele que orienta e apoia as pessoas numa vivência, dirigindo-as na direção de um objetivo. É possível que essa palavra, empregada de uns anos para cá, tenha tido sua origem na Comunidade de Findhorn, na Escócia. (Cf. Renata Carvalho Lima RAMOS, “Retorno à fonte”. In: Renata C. L. RAMOS, **Danças Circulares Sagradas**, p. 189)

Eleonora Leal e apresentada no *Auto do Círio* (2008), Projeto de Extensão da Escola de Teatro e Dança da UFPA, sob a coordenação do professor Miguel Santa Brígida. Essas experiências possibilitaram-me experimentar a dança artística, que me levou a ser reconhecida como intérprete-criadora. Foi a partir dessas experiências que eu me senti encorajada a buscar mais conhecimentos nessa área, fazendo vários cursos e oficinas que me oportunizaram o contato com outras técnicas e linguagens de dança.

No final desse mesmo ano, participei do **Projeto Mais Educação**, do Governo Federal, trabalhando como monitora de três turmas de dança, na Escola Nossa Senhora do Guadalupe. A interação com os alunos permitiu-me repassar alguns dos conhecimentos teórico-práticos adquiridos nas experiências anteriores, relacionados com o processo de criação em dança. Foi uma experiência marcante poder trabalhar com jovens e crianças e atuar como incentivadora da arte de dançar, promovendo a cidadania por meio da expressão corporal.

No ano de 2009, continuei com a busca incessante por conhecimentos práticos que me possibilitassem aprimorar as “técnicas extracotidianas”, absorvidas da *Dança Contemporânea*, ampliando, assim, meus recursos corporais. Entrei para a **Companhia Singular de Dança** – grupo formado por alguns alunos da primeira turma de Graduação em Dança e por outros bailarinos convidados –, coletivo de dança no qual pude expressar todas as minhas ânsias criativas, usando a interpretação como força de vida. Em conjunto, elaboramos o espetáculo *Cartas de Mim*, que conta a história de vida de cada integrante da Companhia. Foi uma experiência única, pois foi a primeira vez que eu dancei profissionalmente em um teatro. Foi uma grande realização ter dançado no Teatro da Paz, em Belém, local que só viera a conhecer por meio dessa apresentação artística.



Figura 5. Cia Singular de Dança no Teatro da Paz. Foto: Adriano Vasco/ 2009

1.2. ENCONTRO COM A “RODA VIVA”

Meu primeiro encontro com a “roda viva” de **Danças Circulares dos Povos (DCP)**, do **Instituto Ocara (IO)**, se deu no **Instituto de Artes do Pará (IAP)**, em 2009, em Belém. O termo “roda viva” é metafórico, numa alusão às “rodas” de **DCP** do **IO**. Apesar de serem práticas provenientes das chamadas “artes tradicionais”, encontram-se vivas (presentes) nos tempos atuais – também chamados de “contemporâneos” –, sob novas formas que produzem trocas simbólicas, emanando valores universais relativos ao ser humano e ao meio social no qual estão inseridas. A ação de dançar em roda propicia, ainda, a reflexão intrapessoal e intragrupal.

As trocas subjetivas (e objetivas), emanadas da corrente humana que constitui a “roda” – meio social (e cósmico) –, ocorrem dentro do círculo, favorecidas pela disposição dos corpos dos praticantes que se voltam uns para os outros. As trocas bio-psico-socio-culturais, e também transcendentais, que ocorrem na roda, agem evidenciando uma enorme teia viva diversificada, da qual nós humanos fazemos parte, criando e gerando significados que dão real sentido ao ato de dançar na roda. Por esse e por outros motivos, que serão abordados mais adiante, senti-me atraída pelo poder de dançar em roda.

Fiquei sabendo da existência da “roda” de **DCP** do **IO** por *e-mail*, mais precisamente pela rede de relacionamento **Dança Pará**. Certo dia, ao abrir um *e-mail* de convocação para a “roda”, senti-me atraída por experimentar esse “novo” velho modo de dançar que ora se apresentava a mim. Resolvi, então, juntar-me ao grupo do **IAP**.

Não lembro a data exata em que estive presente na “roda” pela primeira vez. Só lembro que cheguei muito tímida e me juntei ao grupo. Queria conhecer e entender como se dava tal prática, até então desconhecida por mim. Ao iniciarmos as danças, senti-me perdida em meio a pessoas que não conhecia e não tinha intimidade. Mesmo assim, fui interagindo com as demais pessoas da roda.

A primeira pergunta que me fiz foi: “O que eu estou fazendo aqui?” De início, estranhei muito, achei uma prática difícil, não entendia bem o sentido de dançar em roda. Com o passar do tempo e com mais algumas experiências com este grupo, comecei a achar muito interessante o modo de se dançar em roda, pois a roda era grande e as “focalizadoras” incentivam seus membros com palavras encorajadoras e otimistas.

Logo percebi que a “roda” de **DCP** do **IO**, por sua forma de condução e recepção, proporcionava a mim e aos demais participantes do grupo, a possibilidade de nos

relacionarmos e de trocarmos experiências múltiplas. A maneira como essa “dança social”¹⁶ buscava traçar percursos interpessoais e intragrupais, possibilitou-me, pouco a pouco, trabalhar coletivamente e respeitar os limites corporais de cada pessoa, na roda.

O ato de dançar em “roda” possibilitou-me, também, refletir sobre as diferenças humanas, presentes em toda e qualquer coletividade. Ao contrário de outros ambientes de dança, que fomentam e promovem a “diferença”, reforçando o “egocentrismo”, o “individualismo” e a “competição”, na “roda”, a aceitação individual (de si mesmo) e coletiva (do grupo) é incentivada a todo o momento, revelando-se como um valor essencial do ato de dançar em roda. Por outro lado, a “roda” de **DCP** do **IO** me possibilitou experimentar outras formas de fazer e de sentir a dança. A dança como produto sociocultural que possibilita a interação e o contato coletivo no cerne das relações humanas.

Essas vivências e ações foram suficientes para que eu sentisse a necessidade de buscar mais conhecimento sobre o movimento de **Danças Circulares Sagradas e/ou dos Povos**. Diante disso, flagrei-me interessada em investigar como ocorrem as relações sócio-culturais dos membros da “roda” de **DCP** do **IO**, em meio ao poder mágico de dançar em roda, compartilhando e celebrando os diversos sentidos da vida. Essa investigação se deu a partir da coleta e, posteriormente, da análise e da interpretação das categorias nativas, presentes nos discursos dos participantes da “roda viva”.

Realizar este estudo é uma forma de divulgar como esse movimento mundial ganhou espaço na sociedade paraense, especificamente em Belém, onde existem alguns grupos fixos que organizam “rodas” de **DCP**, inspirados em ações cujo objetivo é conectar os participantes aos vários segmentos da vida. Assim sendo, pretendo disponibilizar, à sociedade belenense, um estudo acadêmico que descreva as particularidades da “roda”, enquanto alternativa de prática de dança, na Capital.

Os detalhes pertinentes dessa prática na história (análise diacrônica) serão esclarecidos no terceiro capítulo, de modo a convidar você, leitor/a, a mergulhar junto comigo, em um mar descritivo (análise sincrônica) de subjetividades e confrontos inter e intrapessoais de minhas experiências com a “roda viva”.

¹⁶ “Dança Social”: categoria usada para classificar certos gênero e estilos de dança, em que a sociabilidade e o socializar são os focos primordiais do ato de dançar. (Ver http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/pt/Social_dance) Curiosamente, Rudolf Laban também utilizou o conceito no início de sua carreira para descrever suas experiências com grupos de “dança coral”. Nelas utilizava a “dança de conjunto” como meio de reunir diferentes pessoas para celebrar, comungar e dançar a vida. (Cf. Maria MOMMENSOHN e Paulo PETRELLA. [Orgs.], **Reflexões sobre Laban**, p. 57)

CÍRCULO 2. AS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS

2.1. AS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS NO MUNDO: MATRIZES HISTÓRICAS

A principal fonte de referência teórica deste estudo diz respeito às próprias **Danças Circulares Sagradas (DCS)**, enquanto matrizes históricas de criação humana no mundo, haja vista que somente por via desta fonte de conhecimento seríamos capazes de investigar os primórdios desse gênero de dança que se configura como uma prática milenar e, ao mesmo tempo, contemporânea, de atuação grupal em dança.

“Pretender reconstituir um passado do qual se é impotente para atingir a História, ou querer fazer a história de um presente sem passado [...]” é o drama da Etnologia e da Etnografia, diz o antropólogo Claude Lévi-Strauss, em sua *Introdução: História e Etnologia*¹⁷. No intuito de fortalecer os conceitos que caracterizam a maneira de realizar a dança em diversas culturas espalhadas pelo mundo, utilizo-me do “método do historiador”, de Lévi-Strauss, que *“[...] estuda sempre indivíduos, quer estes sejam pessoas ou acontecimentos, ou grupos de fenômenos individualizados por sua posição no espaço e no tempo”*¹⁸.

A partir dessa premissa, investiguei as **DCS** como fenômeno matricial de expressão humana. Oriundas de contextos socioculturais tradicionais, essas danças ancestrais foram desenhadas e redesenhadas, enquanto forma de expressão, em diferentes épocas, no decorrer de sua história no mundo. Assim sendo, detive-me em estudá-las, primeiramente, a partir de seu contexto histórico – análise diacrônica –, revisitando os principais aspectos que consagraram essas danças como “sagradas”, em diferentes povos e culturas.

Inspirada em uma das definições de cultura de Clyde Kluckhohn, concebo esse gênero de dança como *“um precipitado da história”* –, *“voltando-se [complementa Geertz], talvez em desespero, para as comparações, como um mapa, como uma peneira e como uma matriz”*¹⁹.

As **Danças Sagradas (DS)**, de acordo com Paul Bourcier, autor de *A História da Dança no Ocidente*²⁰, possuem sua origem nos primórdios da humanidade, desde que o homem começou a se organizar em grupos para celebrar rituais de contato com a fonte da vida. Dessa forma, compreende-se que elas estavam diretamente ligadas às questões culturais

¹⁷ Claude LÉVI-STRAUSS, “Introdução: História e Etnologia”, **Antropologia Estrutural**, p.15.

¹⁸ Ibidem, p.18.

¹⁹ Clyde KLUCKHOHN *apud* Clifford GEERTZ, “Uma descrição densa”. In: **A interpretação das culturas**, p. 4.

²⁰ Ver Paul BOURCIER, **História da dança no Ocidente**, p. 1-18.

de rito, fertilidade, colheita, nascimento, morte, etc.. Configuram-se como uma das formas mais antigas de expressão humana, pontuando momentos extremamente marcantes e simbolizando diversos significados para a comunidade. Segundo Ana Lúcia Borges da Costa, em *Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura*,

Dançar é uma forma de integrar corpo, movimento, expressão, pensamento e sentimento. É um instrumento facilitador do potencial criativo, da autopercepção, da comunicação, das transformações do indivíduo e de suas relações com tudo que o envolve.²¹

De acordo, ainda, com Ana Lúcia da Costa, as **Danças Circulares Sagradas (DCS)** representam “*um retorno às antigas formas de expressão de diferentes povos e culturas*” que, ao longo dos anos, foram acrescidas de novas criações, coreografias, ritmos e, principalmente, significações, atribuídas pelos próprios grupos sociais que coletivizaram esse gênero de dança. A principal característica dessas danças é que elas estão, em sua maioria, “*ligadas à história de determinados povos*” que trouxeram, em sua essência grupal, a socialização e o resgate do caráter participativo de todos os indivíduos, sem distinções ou hierarquias. Em roda, o indivíduo estabelece e transforma suas relações sociais, ou seja, a roda é um pertinente instrumento de ampliação da consciência individual e grupal.

É verdade que a roda tem as virtudes de uma dinâmica de grupo, principalmente nos casos em que é conduzida por animadores colocados no centro, como acontece em geral nas danças africanas, por exemplo. Há uma excitação nervosa recíproca, um abandono de ao menos uma parte da identidade pessoal em proveito do grupo.²²

Conforme Bourcier²³, há vestígios históricos que configuram ações do homem em relação à dança. A autora pontua que Bourcier identifica quatro documentos, característicos da época paleolítica, que usam a temática da dança. Uma é a figura na gruta de Gabilou, próxima de Mussidan, na Dordonha, datada de 12.000 anos a.C, cuja imagem representa uma figura ancestral de dançarinos. A outra seria a de Trois-Frères, na gruta perto de Montesquieu-Avantes (Ariège), datada de mais de 10.000 a. C., que representa um personagem executando um giro em torno de si mesmo. Outro registro seria o semicírculo de ossos, de Saint-Germain, datado de 10.000 a.C., no qual se pode observar a imagem de um homem em ação de graças.

²¹ Ana Lúcia Borges da COSTA, “Dança: uma herança à disposição de todos”. In: Renata Carvalho Lima RAMOS, op. cit., p. 19.

²² Paul BOURCIER, op. cit., p. 9 *apud* Sandrine BILLARD, **A cooperação nas Danças Circulares Sagradas**, p. 24.

²³ Ibidem.

E, por fim, o último documento histórico, “a roda de Addaura”, que fica em uma gruta perto de Palermo, na Sicília, datada de 8.000 a.C. e que, segundo Costa, trata-se da mais antiga representação de dança em grupo encontrada na história da humanidade.



Figura 6. Roda de Addaura – 8.000 a.C. Ilustração: Vaneri de Oliveira/2005

Ainda referente às matrizes históricas que recaem sobre a dança, Maria-Gabriele Wosien declarou que “a Dança é a forma artística mais antiga, pois mesmo antes de expressar sua experiência de vida através dos materiais, o homem o fez com o próprio corpo”²⁴.

Para Wosien [Gabriele], a dança era “o modo mais natural do homem harmonizar-se com os poderes cósmicos”²⁵. Nesse sentido, ela descreve a relevância dos poderes cósmicos ligados diretamente à vida humana. Ressalta a relação de troca subjetiva e objetiva, emanada do poder transcendental, herdado de nossos ancestrais, desde os primórdios da existência da humanidade. Desse modo, as DCS, pelas características que lhes são atribuídas, adquirem o mesmo status das Artes Tradicionais:

As artes tradicionais são formas de expressão que os homens herdaram de seus ancestrais e que eles utilizam para exprimir sua fé, sua alegria, sua dor. Indissociáveis de seu meio endógeno, elas refletem suas particularidades e evoluem com ele. Elas representam a identidade cultural de um conjunto de indivíduos (família, clã, tribo, povo, vila, cidade, religião, país, zona geográfica).²⁶

²⁴ Maria-Gabriele WOSIEN *apud* Ana Lucia Borges da COSTA, op. cit., p. 20.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Chérif KHAZNADAR, “Les Arts Traditionnels”. In: **Internationale de L’Imaginaire**, nº 15, p. 17. [Tradução livre: Giselle Guilhon Antunes Camargo]

Entende-se por *Artes Tradicionais* o que comumente costumamos chamar no Ocidente de dança, contos, teatro, ritual, festa, escultura, pintura, artesanato, etc. Observemos que esse modo de classificação é, por vezes, usado de maneira inadequada para identificar certos modos espetaculares existentes no mundo, haja vista que esses termos limitam-se às formas pré-citadas, porém combinam-se entre várias delas. Os costumes fazem com que o termo “dança” ganhe traços fixos de classificação e que se apresente desse modo, em todas essas expressões – seja como parte, seja como reflexo – da vida em comunidade. É preciso que se tenha uma atenção particular, pois a expressão de uma linguagem específica de dança muda conforme o tempo, a cultura (pessoas envolvidas) e o lugar (contexto) em que é realizada. Diante desse entendimento tem-se que “[as] artes tradicionais são aquelas oriundas de uma longa utilização e transmitidas de geração em geração”.²⁷

2.2. BERNHARD WOSIEN: PAI DAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS

As **Danças Circulares Sagradas (DCS)** começaram a ser pesquisadas, catalogadas e sistematizadas no mundo por Bernhard Wosien. Mestre em várias áreas da dança artística, ele ensinou *Ballet*, criou coreografias e, em seus últimos dias, se deteve a ensinar dança como “arte sacra”. Segundo Wosien, a “*dança sacra*’ passou a ser cultivada por muitos como uma forma de realizar a visão da terra como parte da unidade espiritual do homem e do cosmo”. Através da “dança sacra”, o rito se condicionou como uma nova dimensão da dança. Conforme Sir George Trevelyan revelou: “*Nossos grupos vivenciam a consciência do Um, pela energia do divino, que habita todas as coisas*”²⁸. Nascido em Masuren (Prússia Oriental), na cidade de Passenheim, na Alemanha, Wosien era filho de pais evangélicos e foi batizado na **Comunidade Evangélica Cristã**. Conforme afirma o próprio Wosien, em *Dança: um caminho para a totalidade*²⁹, essa comunidade (religião) teria sido seu lar original. Afirma que seu pai e seu irmão foram bons bailarinos e que em reuniões com amigos e familiares, havia noites de festas que influenciaram suas primeiras impressões da dança. Costumavam dançar a *Krakoviak*, uma alegre dança em pares, ou então a *Masurka*, dança tradicional da região em que moravam.

²⁷ Ibidem, p. 18.

²⁸ Sir George TREVELYAN, “Prefácio” in Bernhard WOSIEN, **Dança**, p. 12.

²⁹ Ver Bernhard WOSIEN, op. cit.



Figura 7. Bernhard Wosien. Ilustração: Vaneri de Oliveira/2005

Aos quinze anos de idade, Bernhard Wosien vivenciou um novo caminho para a dança. Na **Ópera de Breslau** foi fundado um coro de movimento, conduzido pelo pintor Oskar Schlemmer e por Rudolf Von Laban (1879-1958). Estudantes e membros da **Academia de Artes** se reuniram sob a direção de Schlemmer e formaram a **Jungem Buhne** (O Palco Jovem), no qual recebeu, da bailarina e mestra Helga Sweedlund, as bases do *Ballet*:

Este exercício clássico foi para mim uma vivência nova e decisiva. Eu vivenciei este sistema educacional rígido, duro mesmo, como a entrada meditativa na sagração dos mistérios da cruz. Eu já pressentia pelos ensinamentos de meu pai, que sabedorias inesgotáveis estariam ocultas no sinal da cruz. Por isso, mais tarde, eu frequentemente me perguntei por que o saber sacerdotal passou ao longo desta meditação da cruz.³⁰

Em seus relatos, Wosien afirma que esses anos lhe revelaram a solenidade e a beleza clássica da dança. Dizia que esse gênero de dança – o *Ballet* – lhe tocava muito intimamente e que lhe despertava muito entusiasmo. Seu encantamento com a dança clássica pode ser traduzido nas palavras: “*a dança é uma mensagem poética do mundo divino*”. Wosien ainda explica que nunca lamentou ter feito dança em sua vida e que o método clássico e sua disciplina, seriam um caminho para o autoconhecimento do bailarino.

³⁰ Ibidem, p. 18.

Com anos, eu senti a força, a postura e a orientação que provinham destes exercícios regulares. Sem dúvida, se é o homem o coroamento da criação, e é assim que o humanismo quer vê-lo, por outro lado, ele não é mais que uma parte da criação. A gente nota isso muito especialmente quando se está sendo avaliado e sopesado pela banca de testes da disciplina dos exercícios. Esta disciplina é a liberdade do bailarino. Aqui o saber e a capacidade equilibram a balança.³¹

Bernhard Wosien afirma ter tido contato também com outros mestres como: Valéria Kratina (que o ensinara a expressão da pantomima), e Herbert Gárgula, ambos alunos de Mary Wigman, que teriam lhe aproximado das modernas formas de expressão da dança e da música; e por fim, Aurel Von Milloss, que o mostrou o gênio criativo e lhe ensinou composição coreográfica.

Wosien estudou Teologia por seis semestres, na **Universidade de Breslau**, mas descobriu que seu caminho estava atrelado à arte, pois tomou partido como pintor e desenhista. Sua mãe, que na juventude havia tido a formação de pintora de retratos, o aconselhou a entrar para a **Academia de Arte de Breslau**: *“Assim eu apresentei lá os meus desenhos e aquarelas e fui aceito. Esta mudança de rumo agradou a meu pai mais do que uma carreira de bailarino”*.

Aos dezoito anos de idade, Wosien já era considerado um *“entusiasta do movimento jovem alemão”*. Wosien afirma que o **Grupo Altwandervolgels** (Velhos Pássaros Migratórios), que era conduzido pelo canto e pela dança, o conquistou. Para ele, naquela época, a vida em grupo tinha um poder marcante, pois ele se realizava com os passeios conjuntos, as viagens nas férias escolares, os esportes e acampamentos, as danças com os grupos de garotas. Tudo isso representava uma convivência animada:

A musa da dança fez brilhar em mim uma base religiosa mais nova e profunda. A arte, enquanto anunciação e profética indicação de um caminho, não mais me deixou. Assim, eu segui o meu caminho, como diz o poeta: *“o homem em seu impulso obscuro está plenamente consciente do caminho correto”*³²

Passados alguns anos de sua carreira na arte da pintura, Wosien sofreu uma interrupção externa, quando seus mestres, Oskar Schlemmer, Eduard Mücke e Oskar Moll, foram despedidos da **Academia de Arte de Breslau**. Com esse fato, a academia foi fechada e os estudantes tiveram que ir para Berlim. Com isso, Wosien tomou a decisão de seguir a carreira de bailarino profissional. Foi apresentado ao **Teatro Estadual da Ópera de Berilo**,

³¹ Ibidem, p.18.

³² Ibidem, p. 20.

onde começou sua carreira profissional no mundo teatral de Berlim. Dançou como bailarino no espetáculo *Petruska*, de Strawinsky. Teve como mestre russo Viktor Gsovsky, com quem adquiriu aperfeiçoamentos técnicos. Após a saída de seu diretor, Fritz Ebert, Wosien foi demitido.

Sua carreira como bailarino profissional teve, realmente, início a partir de 1933, ano em que assinou seu primeiro contrato como bailarino solista, em Dusseldorf, com o mestre Von Millos, onde adquiriu experiências de palco e pôde trabalhar mais a parte técnica da Dança Clássica. Passou um ano morando em Paris, onde teria mantido contato com a trupe de Diaghilev. Sobre essas experiências, Wosien declarou: “*Só aqui eu realmente me conscientizei de que um bailarino pode ser o portador de uma cultura, num sentido abrangente*”. Daí em diante surgiu muitas oportunidades em relação à dança. Wosien recebeu e aceitou a proposta para trabalhar como professor de dança na **Escola Estadual de Teatro**, onde teve suas primeiras experiências com atores.

No ano de 1939, foi nomeado o primeiro bailarino solista do **Teatro Estadual de Berlim**. Conheceu sua esposa Elfriede, baronesa de Ellrichshausen, em Munique, numa festa na casa de uma pintora que desenhava seu retrato. No decorrer da Segunda Guerra Mundial, sua esposa lhe concedeu três filhos. Duas meninas e um menino. Gabriele e Christoff nasceram durante a guerra e Anntoniette, nasceu em 1948, quando Bernhard Wosien estava como coreógrafo no **Teatro Estadual de Stuttgart**, na abertura da temporada de *Feuervogel* (*O Pássaro de Fogo*), de Strawinsky. Em 1942, Wosien, ao lado de Gustav Grudgens, havia criado a coreografia *Fausto I e Fausto II*.

Os anos de 1948 a 1958 lhe trouxeram o auge e a glória de sua carreira como bailarino e como coreógrafo, coroando sua carreira profissional na Dança Clássica. Em 1949, o **Balé da Ópera Estadual de Viena** esteve sob seu comando. Esses últimos anos de experiência com a Dança Clássica representavam para ele, pela primeira vez, certa mudança, voltada para a arte popular, a dança popular. Despediu-se dos palcos municipais de Nürnberg/Fürth, encerrando, em 1960, definitivamente, sua carreira como bailarino. A partir daí, passou a dedicar-se, exclusivamente, à Pedagogia, assinando, inclusive, um contrato com a **Escola Técnica para Estudos Sociais**, em Munique.

Em 1965, recebeu um convite do Departamento de Pedagogia da **Universidade de Ciências Educacionais**, onde trabalhou com pessoas com deficiência mental, utilizando os *Procedimentos Especiais da Pedagogia da Cura* e as danças de roda, como pedagogia de grupo. Deu-se início, então, suas atividades de ensino e meditação na dança. Como ele mesmo

esclarece: *“O trabalho de dança em Findhorn, a comunidade no norte da Escócia, tornou-se, desde 1976, um exemplo de uma rede internacional de meditação pela dança”*³³.

Desde sua primeira experiência com dança de roda, Bernhard Wosien dedicou grande parte de sua vida à pesquisa e à coleta de várias danças folclóricas por todo o mundo, seguido por muitos adeptos entusiasmados com as dimensões religiosas da **Dança Sagrada (DS)**, enquanto forma de se alcançar metas pessoais.

Pela atuação de muitos entusiastas pela dança que haviam descoberto as dimensões religiosas da dança como uma verdadeira meta pessoal a ser alcançada, a ‘Sacred Dance’ (Dança Sagrada) se espalhou por uma grande parte da Europa e por todo o mundo ocidental.³⁴

Wosien chegou à conclusão de que o caminho da dança, como manifestação artística, seria um caminho esotérico, pois seria uma das manifestações mais antigas que a própria existência humana nos transmitiu. E que o trabalho do bailarino acontece no seu instrumento, ou seja, no seu próprio corpo. Trata-se do “trabalho a partir da base”, ou seja, a partir “do interior da imagem perfeita de Deus”:

“Assim em baixo como em cima”, o trabalho está nos fundamentos de nossa autocompreensão, no ser humano como imagem de Deus. No sentido da Eucaristia, Cristo consagrou o corpo, após ter partido o pão, falando: “este é o meu corpo”. Para Cristo o corpo era o templo, que ele dizia que seria destruído e reconstruído três dias depois.³⁵

Para o mestre das **DS**, tanto a dança quanto a música conseguem fazer o ser humano exprimir os pontos altos e baixos de suas sensações. Para ele, as **DS** seriam uma espécie de oração e conversa direta com Deus, onde o bailarino encontra o seu recolhimento, do qual ele retira e, ao mesmo tempo, armazena forças mágicas. Na livre meditação, o homem que dança liberta-se pela vontade de respirar o hálito universal.

Assim, a dança é simplesmente vida intensificada e, com isto, delimitada contra outros movimentos rítmicos atribuídos às áreas de esporte e ginástica, assim, como a todos os ‘trabalhos’. A dança se comunica do ponto onde a respiração, a representação, a imagem e a vivência onírica afloram e se tornam criativas, desprendidas do plano da realidade prosaica e dos grilhões terrestres.³⁶

³³ Ibidem, p. 25.

³⁴ Ibidem, p. 25.

³⁵ Ibidem, p. 26.

³⁶ Ibidem, p. 26.

Segundo Carlos Solano Carvalho, em sua *Introdução às Danças Circulares Sagradas*, Bernhard Wosien se interessou em estudar as **DCS** a partir de 1952. Denominou-as de “sagradas”, conforme explica Carvalho, porque expressavam e faziam as pessoas experimentarem “*a sabedoria da Alma dos Povos, e as qualidades espirituais, ‘conteúdos primordiais de nossa própria alma’*”³⁷. Carvalho nos informa, citando Céline Lorthiois, que Wosien teria visitado a comunidade de Findhorn, na Escócia, em 1976, a convite de Peter Caddy, um de seus fundadores, a fim de ensinar uma coletânea de Danças Folclóricas aos seus moradores. Acredita-se que a partir dessa visita, Wosien teria dado início ao repasse de inúmeras danças tradicionais folclóricas: “*A maioria das Danças encontradas por Wosien foi de natureza alegre e vibrante. Foram denominadas ‘solares’. Mas ele coreografou também as Danças introspectivas, chamadas ‘lunares’, pois constatou que elas haviam desaparecido.*”³⁸

Todos esses relatos vêm provar a relevância dos estudos teóricos e práticos desenvolvidos pela trajetória singular do mestre bailarino, coreógrafo, pintor e pedagogo da dança, Bernhard Wosien, considerado “o pai das Danças Sagradas”, como a figura celestial que mais representa a simbologia matricial dos estudos históricos sobre as **Danças Circulares Sagradas**. Sua história pessoal e artística com a dança lhe fez perceber que a dança não pára, assim como a roda da vida também não.

Bernhard Wosien teria descoberto o simbolismo de dançar em roda, a partir da consciência de grupo da comunidade de Findhorn, no norte da Escócia, lugarejo em que percebeu a importância de estar em grupo, partilhando a alegria, o amor e a vontade de conhecer o mundo. Em Findhorn, teve oportunidade de estabelecer um contato profundo consigo mesmo, o que lhe encheu de gratidão e coragem para continuar buscando o “sagrado” e o “absoluto”, na dança; e para continuar transmitindo sua percepção e intuição a milhares de indivíduos espalhados pelo mundo. Desse modo, podemos concordar com Céline Lorthiois, quando afirma que “*Bernhard Wosien foi o pai das Danças Sagradas e a comunidade de Findhorn, a mãe*”³⁹.

Quando Wosien ensinou as **Danças Sagradas** pela primeira vez, em Findhorn, a comunidade já existia acerca de quinze anos. Renata Ramos declara ter sido um sucesso a inspiração de Wosien de trazer o poder simbólico do círculo às Danças Folclóricas. Ele foi responsável pela formação circular, conectando os indivíduos em roda, caso não tivessem, por

³⁷ Ver Carlos Solano CARVALHO, “Introdução às Danças Circulares Sagradas” (1997). In: Renata Carvalho Lima RAMOS, op. cit., p. 7.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Cf. Céline LORTHIOIS *apud* Renata Carvalho Lima RAMOS, “Apresentação de grupos de autores”, op. cit., p. 11.

tradição, esse costume. Mesmo depois da morte de Bernhard Wosien, a comunidade de Findhorn continuou a receber pessoas de vários cantos do mundo, oferecendo cursos e dando continuidade à pesquisa iniciada por Wosien e desenvolvida, depois, por sua filha, Maria-Gabriele e outros colaboradores, que se identificaram com esse gênero de dança transcultural.⁴⁰

2.3. PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NAS DANÇAS SAGRADAS

*“A Dança Sagrada, como nós a conhecemos na Fundação Findhorn, nasceu em 1976, quando Peter Caddy [...] convidou [...] Bernhard Wosien [...] e sua filha, Maria-Gabriele, para compartilhar seus conhecimentos [...] da DS do leste europeu [...].”*⁴¹. Isso ocorreu durante a **Conferência da Renovação Espiritual Européia**. Após sua trajetória como bailarino, Bernhard Wosien se interessou pelas danças folclóricas tradicionais, passando a viajar por toda a Europa – especialmente pelas aldeias, onde a dança e a música faziam parte da rotina comunitária –, pesquisando, registrando e catalogando diversas formas de dança.

Seu interesse nas várias formas e simbolismo[s] dos movimentos levou-o a viajar por toda a Europa, colecionando danças e músicas de remotas aldeias [...] e a aprender o simbolismo e o significado das danças [com seus mestres, que expressavam a] importância da tradição transmitida através de uma linha de professores que vinha desde Pitágoras.⁴²

Já com mais de sessenta anos, Wosien procurava um lugar onde a essência espiritual pudesse ser apreciada e expressada e onde as tradições pudessem ser absorvidas e usadas como base para novas criações. Assim, ele teria encontrado, na comunidade de Findhorn, o lugar perfeito para a realização do seu desejo. Bernhard Wosien tinha a impressão de que as danças folclóricas tradicionais estavam perdendo suas raízes e sendo esquecidas. As pessoas já não estavam mais dançando juntas como nos tempos passados da história humana. Já não tinham mais o objetivo de celebrar um nascimento ou casamento, pedir chuva para as plantações, agradecer uma boa colheita, etc. O que ele havia percebido era que as danças estavam sendo executados somente por jovens e belos bailarinos, no intuito de exibir sua cultura para turistas e visitantes. Um dos desejos de Wosien era, justamente, trazer de volta

⁴⁰ Ver Renata Carvalho Lima RAMOS, p. 10-11.

⁴¹ Cf. Anna BARTON. **Danças Circulares**, p.17.

⁴² Ibidem, p.17-18

um tempo em que as pessoas reconheciam o valor espiritual de dançar em roda, e onde velhos e jovens pudessem dançar juntos outra vez.⁴³

Após seu primeiro contato com a comunidade de Findhorn, Wosien voltou várias vezes à Escócia, trazendo outras danças, algumas das quais coreografadas por ele mesmo para peças de música clássica, a exemplo de *Cânon em Ré Maior* (de Pachelbel), *Allemande* (de Bohm) e de várias peças de Bach. Criou também danças rituais, utilizando movimentos, tanto de danças tradicionais quanto de danças recém-criadas, além de poesia e prosa. Entre estas, citamos: *Teseu e o Minotauro*, *O Hino de Jesus* e *O Pentagrama*, que foram apresentadas no *Universal Hall*, da Fundação Findhorn.⁴⁴

“**Dança Sagrada**” – do alemão *Heilige Tanze* – foi o termo escolhido por Wosien para denominar o conjunto de suas danças. Anos depois, acabou percebendo que a denominação “sagrada” não fora a melhor escolha, uma vez que essa categoria é carregada de conotações religiosas, e o que ele desejava era expressar o sentido de “espiritualidade” contido nas danças.⁴⁵

Outros termos teriam sido sugeridos, a exemplo de **Cura Holística**, mas após tantos anos de utilização do termo **DS**, mudar já não era mais possível. Passou-se, então, a utilizar a categoria “sagrada” para enfatizar que essas danças não eram somente atividades físicas, mas que eram danças que envolviam o corpo, em seus múltiplos aspectos – físico, mental, emocional e espiritual – e que ajudavam as pessoas a encontrar a conexão da Terra com a espiritualidade.⁴⁶

Com o passar do tempo, a **DS** foi se popularizando e muitas pessoas começaram a ensiná-la na Inglaterra, mudando seu nome para **Dança Circular (DC)**. Em seu processo de transmissão e recepção pelo mundo, foi ganhando novas denominações, o que demonstra a pluralidade cultural que caracteriza sua expansão. Isso nos leva a pensar que os termos mudam conforme o contexto. E que “mudam conforme o contexto” porque a forma de fazer (e pensar) determinada prática de dança muda de acordo com o ambiente cultural no qual está inserida. Então se perguntarmos aos praticantes das **Danças Circulares Sagradas (DCS)** o que significa, exatamente, esse termo, obteremos definições múltiplas.

Em Findhorn, a proposta sempre esteve focada no prazer de “dançar junto”, desencorajando-se a competição. A meta era possibilitar um aprendizado em que todos pudessem dançar juntos (jovens, idosos, etc.), sem distinções de caráter estético. Buscava-se

⁴³ Ibidem, p. 18.

⁴⁴ Ibidem, p. 18.

⁴⁵ Ibidem, p. 18.

⁴⁶ Ibidem, p. 19.

fortalecer a confiança no grupo, a ponto das pessoas se tornarem mais solidárias do que críticas. Desse modo, seria possível estabelecer contato com a terra e com a espiritualidade inerente a cada participante, de acordo com as diferenças e qualidades de cada dança.

A **DS**, explica Anna Barton, é também usada como ferramenta para canalizar a energia de cura para os dançarinos e para o resto do planeta: *“Nós não estamos aprendendo danças como indivíduos, mas estamos nos unindo pra criar alguma coisa a mais em um nível emocional, mental e espiritual”*⁴⁷

Desde sua aparição, a **DS** tem sido instrumento de identificação de muitas pessoas e ao ultrapassar as fronteiras do mundo, vem adotando diferentes termos: **Dança Sagrada**, **Dança Sagrada Circular**, **Dança Circular Sagrada**, **Danças Circulares Sagradas** e **Danças Circulares dos Povos**. São tantas denominações, criadas e recriadas ao longo da história das **DCP**, que sou levada a acreditar que todos esses nomes passarão, ainda, no futuro, por outros processos de hibridação. Do mesmo modo que ocorreu com a terminologia usada para identificar o que antes conhecíamos como **Dança Sagrada** e que hoje, na contemporaneidade, multiplica-se em tantos outros termos correlatos.

São postulados criados para nomear, identificar e classificar determinado gênero de dança. Trata-se de fusões linguísticas provenientes de *“processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”*⁴⁸. Desse modo, as **Danças Circulares dos Povos** vêm se propagando e se perpetuado no mundo.

2.4. AS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS E/OU DOS POVOS NO BRASIL

De acordo com Deborah Dubner⁴⁹, as **Danças Circulares Sagradas** e/ou **dos Povos**, teriam surgido no Brasil, em 1993. Esses termos foram utilizados para descrever um trabalho ímpar desenvolvido no Brasil, desde a década de 90, que vem se redesenhando por todo o país, de sociedade a sociedade, de cultura a cultura, de modo a modo, afirmando e reafirmando as **DCS** e/ou **DCP** como práticas provenientes de *Artes Tradicionais* específicas.

De acordo com Khaznadar, a “tradição” está em permanente evolução, é viva e forçosamente contemporânea: *“As artes tradicionais estão [...] ligadas ao meio ambiente e evoluem com ele. Elas refletem um dado momento da realidade de uma sociedade nesse*

⁴⁷ Ibidem, p.19

⁴⁸ Cf. Néstor Garcia CANCLINE. **Culturas híbridas**, p. xix.

⁴⁹ Ver Deborah DUBNER. **Conheça a Dança Circular Sagrada**, s/p. (Ver www.itu.com.br)

mesmo momento”⁵⁰. Indissociáveis de seu meio endógeno, refletem suas particularidades e evoluem com elas. Elas representam a identidade cultural de um conjunto de indivíduos (família, clã, tribo, povo, comunidade, cidade, região, país, etc.)



Figura 8. Renata Carvalho Lima Ramos. Ilustração: Google imagens/2009

Renata Ramos foi, na década de 90, uma das pioneiras desse trabalho, no Brasil. Ela é responsável também, juntamente com Sônia Yamashita e Andréia Leoncini, pela organização do **Encontro Nacional de Danças Circulares Sagradas** que, em 2008, comemorou sua sétima edição.⁵¹ As **DCS** e/ou **DCP** foram se expandindo por vários locais de nosso país, formando “rodas” em diversos espaços:

De Findhorn até os dias atuais é notável a expansão das Danças Circulares, que no início da década de 90, chegaram ao Brasil e se espalharam formando rodas em parques, escolas, universidades, hospitais, órgãos públicos, ongs, instituições e empresas dos mais variados segmentos.⁵²

As **DCS** e/ou **DCP** seguem, no Brasil, uma estrutura semelhante àquela dos países europeus: as pessoas envolvidas nesse processo preservam a coletividade em “roda”, por ser uma tradição que evoca e exalta os “poderes cósmicos” em torno da magnitude simbólica do círculo. O círculo é um símbolo que possui o poder de unir as pontas. Em “roda”, somos todos iguais. O círculo liga as pessoas pelo contato corporal. Nele, compartilha-se o ideal de “celebrar a vida”, sem distinções étnicas, sociais, culturais, econômicas, religiosas ou de classe.

⁵⁰ Chérif, KAZNADAR, op. cit, p.18-19.

⁵¹ Cf. Deborah DUBNER, op. cit, s/p.

⁵² Ibidem.

Segundo Renata Ramos, a primeira personalidade internacional a trazer as **DCS** para o Brasil foi Anna Barton, discípula direta de Bernhard Wosien.⁵³ Isso se deu em 1995, quando Barton veio a São Paulo, a convite da TRIOM, para “focalizar” alguns treinamentos e *workshops*. Esses encontros foram o ponto de partida para a preparação posterior de dezenas de “focalizadores” de **DCS** e/ou **DCP**, em todo o país.

Há “rodas” de **DC** em praticamente todas as capitais brasileiras: Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Natal, João Pessoa, Fortaleza, Teresina, Belém, entre outras. As práticas de **DCS** e/ou **DCP** estão na pauta de pesquisadores de diversas áreas, tais como: Filosofia, Teologia, Psicologia, Arte, Educação, Antropologia e História.

Ao se espalharem pelas diversas regiões do país, as **DCS** e/ou **DCP** vêm adquirindo novos formatos coreográficos. Isso se deve à enorme diversidade cultural brasileira, inerente à miscigenação das etnias formadoras de nossa cultura. Talvez isso justifique o fato de alguns grupos brasileiros de **DC** terem substituído o termo **Danças Circulares Sagradas** pelo termo **Danças Circulares dos Povos**. Justamente pelo fato deste último não se restringir ao caráter estritamente religioso da “roda”.

As Danças foram por ele [por Bernhard Wosien] denominadas “Sagradas” porque expressam – e, conseqüentemente, nos fazem experimentar – a sabedoria da Alma dos Povos, e as qualidades espirituais, “*conteúdos primordiais da nossa própria alma*”.⁵⁴

Nesse sentido, a designação “dos povos” parece bem mais abrangente, pois aponta para a diversidade étnica e religiosa brasileira, reforçando o fato de que somos um país multicultural, repleto de miscigenações, sincretismos, hibridismos. A categoria “dos povos” é, portanto, mais inclusiva, já que abarca a multiplicidade ideológica que constitui a “roda” de **Danças Circulares dos Povos**, onde quer que esta se configure.

⁵³ Ver Renata C. L. RAMOS, “Prefácio à Edição Brasileira”. In: Anna BARTON, op. cit., p. 9-11.

⁵⁴ Cf. Carlos Solano CARVALHO, op. cit., p. 7.

CÍRCULO 3. RODA VIVA: UMA ETNOGRAFIA DA “RODA” DE DANÇAS CIRCULARES DOS POVOS EM BELÉM DO PARÁ

3.1. FORMAÇÃO DOS GRUPOS DE DANÇAS CIRCULARES DOS POVOS EM BELÉM DO PARÁ

Os estudos antropológicos surgiram a partir do entendimento do conceito de cultura. Isso justifica, em parte, o fato da Antropologia se preocupar, cada vez mais, em limitar, enfocar, conter e especificar as particularidades culturais, descrevendo as ações sociais criadas e transmitidas através das relações humanas no mundo. Com base nesses pressupostos, estudei o contexto das “rodas” de **Danças Circulares dos Povos (DCP)**, do **Instituto Ocara (IO)**, em Belém do Pará, a partir da noção de cultura, proposta pelo antropólogo Clifford Geertz: *“não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”*.⁵⁵ Para a construção desta etnografia, procurei seguir a receita de Geertz, cujos passos são: fazer uma descrição tão “densa” quanto possível do contexto estudado; interpretar o fluxo do discurso social; salvar “o dito” num tal discurso de sua possibilidade de extinguir-se; e fixá-lo em formas pesquisáveis.⁵⁶

Minha abordagem pretende-se polifônica (o contrário de monológica), no sentido que Bakhtin dá ao termo: *“À categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusividade, não acabamento, dialogismo”*⁵⁷ e *polifonia*^{58,59}. As noções de “inconclusividade” e “não acabamento” são utilizadas aqui porque caracterizam um gênero em formação – as “rodas” de **DCP** –, sujeito, ainda, a mudanças.

Os discursos serão, portanto, polifônicos, uma vez que os sujeitos envolvidos são coo-partícipes do processo inacabado de evolução desse gênero específico de dança. Assim, o dialogismo e a polifonia estão vinculados à natureza ampla e multifacetada do universo

⁵⁵ Cf. Clifford GEERTZ, **A interpretação das culturas**. RJ: Ed. LTC, 2008, p. 3-4.

⁵⁶ Idem. **A interpretação das culturas**. RJ: Ed. Zahar, 1978, p. 13-41.

⁵⁷ “Dialogismo”: procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, na qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim. Aí o autor visa a conhecer o homem em sua verdadeira essência como outro “eu” único, infinito e inacabável; não se propõe conhecer a si mesmo, conhecer seu próprio eu, propõe-se conhecer o outro, o “eu” estranho. (Cf. Paulo BEZERRA, “Polifonia”. In: Beth BRAIT [org.], **Bakhtin**, p. 194)

⁵⁸ “Polifonia”: multiplicidade de vozes. (Cf. Paulo BEZERRA, op. cit., p. 193)

⁵⁹ Paulo BEZERRA. “Polifonia”, op. cit., p. 191.

cultural das **DCP**, povoado por um grande número de indivíduos, capazes de traduzir, em múltiplas vozes, a riqueza da vida social, cultural e ideológica representada.

No enfoque polifônico, a autoconsciência dos atores sociais, bem como suas falas, são os elementos dominantes na construção de sua imagem, no texto, e isso pressupõe uma posição radicalmente nova do autor. No entanto, vale lembrar, “[*essas*] vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos”.⁶⁰

Trata-se precisamente da descoberta de *um aspecto novo e integral* do homem (do *indivíduo* ou do *homem no homem*), que requer um enfoque radicalmente novo do homem, uma nova posição do autor. O “homem no homem” não é uma coisa, um objeto silencioso; é outro sujeito, outro “eu” investido de iguais direitos no diálogo interativo com os demais falantes, outro eu que cabe auto-revelar-se *livremente*. Do autor que vê, interpreta, descobre esse outro “eu”, isto é, descobre o homem no homem, exige-se um novo enfoque desse homem – o enfoque dialógico.⁶¹

Minha intenção aqui, na qualidade de autora deste texto, é relacionar a multiplicidade de vozes dos sujeitos estudados no tempo (sincronia), com a formação e a afirmação das “rodas” de **DCP** através do tempo (diacronia), na sociedade belenense, construindo um discurso dialógico e polifônico.

A formação dos grupos de “rodas” de **DCP** em Belém é resultado de um longo processo de transmissão e recepção de conhecimentos adquiridos durante a expansão desse movimento de dança, no Brasil e no mundo. No intuito de interpretar os aspectos socioculturais do contexto das “rodas” de **DCP** do **IO**, bem como sua construção histórica, fez-se necessária a coleta de depoimentos e dados históricos sobre a afirmação desse movimento de dança em Belém do Pará.

Também foi preciso analisar a especificidade da formação dos pequenos grupos de **DCP**, em certas instituições da sociedade belenense. A partir dessas análises, foi possível identificar as “rodas” de **DCP** formadas em Belém como uma espécie de “subcultura nacional”, inserida numa cultura internacional maior e mais abrangente:

[...] a subcultura é uma classe menor dentro de uma maior – um subgrupo não apenas social, mas também territorial, sexual, étnico, de geração, desviante, etc. – que, por sua vez, pode ser outra classe para uma outra ordem ainda menor. Por isso, a ideia de subcultura – em seu particular – herda todos os limites do conceito de cultura mais geral do qual é parte.⁶²

⁶⁰ Ibidem, p. 195.

⁶¹ Ibidem, p. 193-194.

⁶² CANEVACCI, Massimo, **Culturas eXtremas**, p. 16-17.

A abordagem diacrônica da formação dos grupos de “rodas” de **DCP** em Belém configurou-se como um método de análise que me possibilitou compreender a trajetória dessas danças enquanto linguagem e proposta totalizadora do ser humano. Os ensinamentos estão baseados em valores e princípios humanos universais que sustentam a ideologia das **DCP** em vários lugares do mundo. Esses valores e princípios podem ser usados em diversas áreas do conhecimento, como ferramenta pedagógica, em diferentes grupos que fazem uso da “roda” como principal estratégia metodológica para o crescimento pessoal, interpessoal e intragrupal dos indivíduos em sociedade.

Assim, apresento a formação do grupo de **DCP** do **IO**, à sociedade belenense e à comunidade acadêmica da Universidade Federal do Pará, no intuito de contribuir para a sua compreensão e divulgação, enquanto alternativa prática de dança, em Belém. As **DCP**, por ser uma linguagem coletiva de autorreflexão, ajudam a construir um pensar inclusivo a partir da diversidade cultural inerente ao ato de dançar em roda, ato este que nos proporciona bem-estar biopsicossocial.

De acordo com Ana Cláudia Pinto da Costa, “focalizadora” da “roda” de **DCP** do **IO**, no **IAP**, os primeiros contatos com as **DCP** foram de fundamental importância para a comunidade belenense. O movimento de **DCP** vinha se desenhando, em vários países do mundo, desde a década de 70, ultrapassando, na década de 90, as fronteiras internacionais, até chegar ao Brasil.⁶³

Costa afirma que as pessoas que iniciaram os primeiros trabalhos com as **DCP** em Belém, utilizaram o estilo de dançar em roda em diferentes circunstâncias, em diversos espaços da cidade. Mas estavam preocupadas com o mesmo objetivo: “*a busca humana pela integração*”. Uma possibilidade de aproximar as pessoas por meio da dança de grupo, com o objetivo de torná-las mais inteiras com elas mesmas, com os demais seres e com outras formas de expressão da vida, agindo como parte integrante dessa teia viva, da qual nós humanos fazemos parte.

Ainda de acordo com Costa, a formação dos grupos de “rodas” de **DCP**, em Belém, teve as primeiras articulações no ano de 2000. Costa relata que Ana Rubim, Aracely e ela mesma, estabeleceram contato com grupos de “rodas” de **DCP** por meio de cursos e oficinas

⁶³ Ana Cláudia Pinto da COSTA. Informações contidas em documento cedido pela autora sobre a formação histórica dos primeiros grupos de **DCP** em Belém. (Não publicado)

oferecidos em outros estados do Brasil. Ana Claudia já atua como “focalizadora”⁶⁴ de grupos de **DCP** há mais de dez anos.

As **DCP**, explica Costa, só foram se firmar em Belém, enquanto gênero de dança, em 2002, quando as “focalizadoras”, Déia Melo e Esperança Alves, promoveram e coordenaram as primeiras oficinas de **DCP** em nossa sociedade. Elas começaram a transmitir as **DCP**, aplicando os princípios e objetivos inerentes à transmissão desse modo de dançar. Utilizando o método de dançar em “roda”, característico das **DCP**, como ferramenta para a interação humana, articularam os primeiros treinamentos locais de “focalizadores”.

A partir das contribuições anteriormente citadas, um grupo de pessoas interessadas em levar esse trabalho adiante, investiu mais fortemente nesse processo. Daí em diante, as pessoas formaram organizações e/ou subgrupos que tinham (e ainda têm) por objetivo efetivar as ações conjuntas nas áreas da Educação e da Saúde, tendo as **DCP** como principal atividade de sustentação.

Organizações foram sendo construídas, alicerçadas pela necessidade de reconexão do humano com o Todo. Cada uma, ao se delinear, apesar de alguns objetivos em comum, foi desenhando um perfil singular, atentando [...] para um foco, dentre os aspectos do contexto relacional.⁶⁵

As primeiras organizações a se formarem em Belém foram: O **Mani-Maní**, que nasceu privilegiando a “conexão com a terra Amazônida”, enfatizando as relações culturais, as tradições e a identidade dos povos que a habitam e preocupando-se com a dimensão cultural; a **Roda de Hera**, que surgiu privilegiando o “plano metafísico” ao promover a conexão com a dimensão transpessoal; o **Instituto Ocara**, que se originou com a finalidade de privilegiar a “conexão com o humano”, consigo mesmo e com o outro, objetivando a relação interpessoal e intragrupal; e, por fim, o **Grupo Ananda**, que surgiu privilegiando a relação do ser humano com ele mesmo, diante de uma abordagem terapêutica, buscando a relação intrapessoal do ser humano.

Esses focos, que não se restringem às ações dessas entidades, são complementares e relacionam-se de forma transversal com uma perspectiva profunda de Ecologia. Todos esses grupos ou organizações vêm investindo na formação de novos “focalizadores” e de novos grupos de “rodas”. Os treinamentos são contínuos, promovidos pelas organizações locais,

⁶⁴ Categoria “nativa”, usada pela maioria dos participantes das “rodas” de **DCP**, para identificar a pessoa que conduz e orienta o foco da roda. Age como estimulador e catalizador de energias na roda.

⁶⁵ Ana Cláudia Pinto da COSTA. Informações contidas em documento cedido pela autora sobre a formação histórica dos primeiros grupos de **DCP** em Belém. (Não publicado)

com “focalizadores” de Belém ou vindos de outras partes do Brasil e até mesmo do exterior. A formação pode se dar também pela ida de pessoas interessadas a eventos nacionais e internacionais. Assim foram criados os primeiros grupos de **DCP** na capital paraense.

Faz-se pertinente compreender como as “rodas” de **DCP** ultrapassaram a linha horizontal da história (diacronia), cruzando com a linha vertical da história (sincronia) dos povos. Afirmando-se como corrente ideológica, no contexto atual, ela se mantém integrada às práticas de danças populares da cultura belenense, estabelecendo uma ligação com as expressões de caráter mais regional. Há, hoje, diversos grupos locais que se reúnem em variados espaços para “dançar em roda” –, como nos tempos antigos.

Cada grupo apresenta particularidades ideológicas singulares, em relação a esta prática, priorizando o que mais lhe convém. Partilhar o significado de dançar em “roda” é, antes de tudo, socializar o caráter universal de dançar “consigo mesmo” e com o “outro”, estabelecendo relações de alteridade e troca entre os membros e o meio. A dança em “roda”, por ser uma prática sociocultural, promove o bem-estar dos participantes, amenizando as problemáticas da vida urbana, na cultura amazônica:

Entende-se aqui, por cultura amazônica aquela que tem sua origem ou está influenciada em primeira instância pela cultura do caboclo. É evidente que esta é também o produto de uma acumulação cultural que absorveu e se amalgamou com a cultura dos nordestinos que, em épocas diversas, mas especialmente no período da borracha, migraram para a Amazônia.⁶⁶

Os sujeitos sociais que vivem nas zonas mais urbanas também comungam da influência do caboclo, uma vez que o imaginário paraense, construído a partir da herança de costumes e tradições mitológicas caboclas, está presente nas consciências (e inconsciências) dos habitantes do Pará. As **DCP** vêm sendo cada vez mais procuradas pelos paraenses, a ponto de serem consideradas como uma forma de “dança popular”. As “rodas” são procuradas mensalmente por novas pessoas querendo conhecer e experimentar esse modo de dançar em roda. Mas muitas vezes esse gênero de dança é entendido de forma estereotipada – ou como “dança de cura” ou como “dançaterapia”.

Talvez isso ocorra pelo fato das pessoas verem as “rodas” de **DCP** como uma atividade psicofísica, procurando-as por seus efeitos psicossomáticos. Outros praticantes a identificam como fonte de conhecimento e educação para a vida, pois a “roda” amplia as lições aprendidas em grupo. Consoante Solaya Altes Miki Yonezava de Souza, participante,

⁶⁶ Cf. João de Jesus Paes LOUREIRO, *Cultura Amazônica*, p. 27.

há dois anos, das “rodas” de **DCP** do **IO**, essa prática contribuiu para a melhoria de sua saúde física e mental, ajudando-a em seu desenvolvimento humano, pessoal e coletivo:

Sou uma pessoa tímida, mas na dança posso me soltar, sem medo de errar passos e ser julgada por isso, pois sei que terei muitas mãos para me amparar e me direcionar com carinho para um “caminho” melhor. Trago esses ensinamentos para a roda da vida.⁶⁷

Ao compreender a importância desses ensinamentos e de seus benefícios para a sociedade paraense, encorajei-me a realizar este estudo das “rodas” de **DCP** do **IO**, interpretando os aspectos socioculturais dessa comunidade dançante para melhor discernir as ações e as relações humanas no grupo, bem como suas preocupações conjuntas na atuação desse coletivo de dança, que tem como meta contribuir com ações humanas positivas para a melhoria das condições psicossociais dos belenenses.

Alegro-me em saber que as **Danças Circulares dos Povos** podem se configurar como uma prática de autoajuda e autoconhecimento dos comportamentos humanos, individuais e coletivos. Uma expressão da comunicação interpessoal e intragrupal, estabelecida no instante em que nos damos às mãos para dançar. Compreendo, com este estudo, a importância de nos tornarmos mais solidários uns com ou outros e assim vivermos uma sociedade mais igualitária em gestos e ações que contribuam para a conscientização das diferenças e das semelhanças humanas, no mundo.

3.2. ENCONTRO E REENCONTRO DO INSTITUTO OCARA EM BELÉM

As **Danças Circulares dos Povos (DCP)** do **Instituto Ocara (IO)**, praticadas no **Instituto de Artes do Pará (IAP)** são fruto do projeto social *Encontro e Reencontro*⁶⁸, uma iniciativa do **IO** que teve como principal objetivo incluir a vivência em **DC** para buscar, com esta prática, resultados positivos na redução de doenças psicossomáticas, estresse, agressividade, conquista de maior estabilidade emocional e de sentimentos de cordialidade, amor, felicidade e paz. Você conhece o **IO**? Sabe o que disponibiliza aos cidadãos belenenses?

O **IO** se autodenomina uma associação sem fins lucrativos, que possui a missão de investir em educação relacional e ambiental, nas comunidades, trabalhando com diversas

⁶⁷ Solaya Altas Miki Yonezava de SOUZA, em resposta à pergunta: “Quais os benefícios que as **Danças Circulares dos Povos** trouxeram para sua vida social?”. (Questionário enviado pela pesquisadora aos participantes das “rodas” de **DCP** do **IO**, em 2011)

⁶⁸ O Projeto “Encontro e Reencontro” corresponde à “Meta 4” do Projeto do **Instituto Ocara**. (Documento gentilmente cedido por Ana Cláudia Pinto da COSTA, em 2010)

linguagens humanas. Promove, assim, iniciativas humanitárias que realizam ações de contato com o belo, de introspecção relacional com o coletivo e de reflexão e valorização de todas as expressões da vida. De acordo com o Projeto, sua construção teve início quando:

O Instituto Ocara começou a ser gestado em cada um que o compõe e a partir do encontro possibilitado pela vivência na roda de danças circulares e passou a tomar forma a partir das diversas leituras e vivências de seus componentes. Assim, as diferentes linguagens foram sendo apropriadas e passaram a construir um olhar que busca universalizar saberes, procurando tecer abordagem sobre as diversas possibilidades de leitura do homem em todo seu contexto, assim como sua relação com a sociedade.⁶⁹

Durante este estudo, realizado em 2010, as práticas de **DCP** do **IO** aconteciam quinzenalmente, sempre às primeiras segundas-feiras de cada mês, das 18h:30min às 20h:30min, na sala de dança do **IAP**, sob a regência de Ana Cláudia Pinto da Costa e de Lena Cristina Barros Mousinho, “focalizadoras” que se dedicam à transmissão dessa prática de dança, há mais de dez anos, na cidade de Belém.

Pessoas que se mostram preocupadas em repassar a cultura da “roda” de **DCP** como forma de consolidação de valores socioculturais, transmitidos por meio de vivências individuais e coletivas. Uma proposta universal dos princípios que regem a filosofia das **DC** no mundo. Ao explicar o termo “focalizar”, proponho-me a esclarecer o significado dessa categoria nativa e a “importância de reconhecer a importância” de um “focalizador”, no centro da “roda”, trocando saberes e universalizando a diversidade cultural de dançar em roda:

Focalizar uma Dança Circular Sagrada vai um pouco além da simples orientação de passos e ritmo. Implica na postura do orientador que se coloca como foco de atenção dos participantes e, principalmente, como foco catalizador e expansionista de energias mais sutis no momento da vivência, facilitando o Sagrado.⁷⁰

⁶⁹ “Apresentação” do Projeto do **Instituto Ocara**, p. 1.

⁷⁰ Cf. Renata Carvalho Lima RAMOS, **Danças Circulares Sagradas**, p. 9.

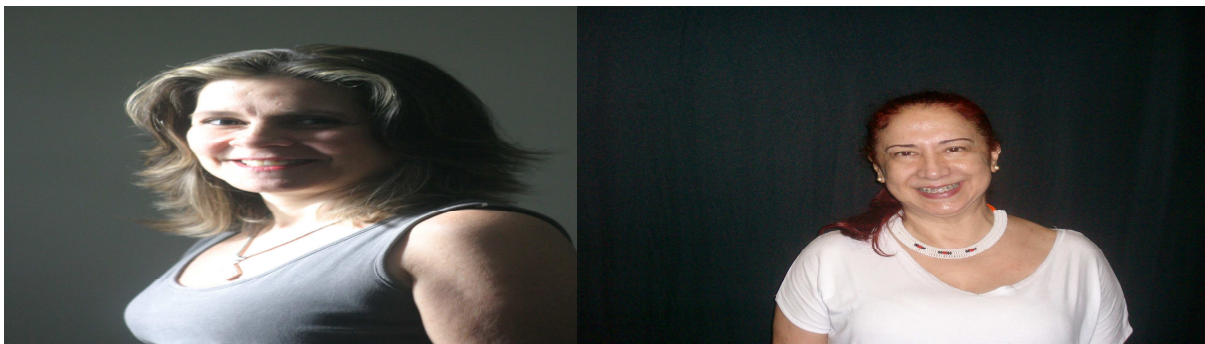


Figura 9. Ana Claudia P. da Costa. Foto: Alberto Bitar. Figura 10. Lena C. Barros Mousinho. Foto: Autora/2010

O Projeto *Encontro e Reencontro* do Instituto Ocara apresenta como justificativa para a realização das **DC**, enquanto “artes tradicionais” que atravessam a história da humanidade, a premissa de que são um recurso facilitador do/no desenvolvimento humano. Dessa forma, tem-se que nossos antepassados utilizavam a danças em círculo com o objetivo de agregar e celebrar os diversos momentos que sinalizavam as mudanças no ciclo vital das pessoas, de suas organizações comunitárias e da natureza.

Para que aproveitemos ao máximo a experiência de dançar em roda, é preciso que nos permitamos dançar uns com os outros de mãos dadas (ou não), na roda, sob a influência simbólica do círculo. Em meio a pessoas semelhantes e dessemelhantes, diferentes em pensamentos e ações, mas unidas na busca de aprender umas com as outras, trocamos experiências conjuntas no cotidiano da “roda”, interagindo e cooperando com o grupo, respeitando as diferenças de ritmos corporais, as características e estilos individuais e aprendendo a ocupar os espaços sem desrespeitar as fronteiras necessárias que nos garantem o direito de sermos “humanos”.

Assim sendo, o objetivo principal do projeto é promover o encontro entre pessoas que queiram usufruir dos benefícios da “roda” de **Danças Circulares dos Povos**, tanto tradicionais quanto contemporâneas, uma vez que já existem várias coreografias criadas, com músicas atuais, por brasileiros. Desse modo, o **Instituto Ocara** disponibiliza a vivência em várias danças, possibilitando a reflexão sobre a diversidade cultural dos povos e priorizando a consciência de uma cultura de paz em Belém.

3.3. ETNOGRAFIA DE UMA “RODA VIVA” DO INSTITUTO OCARA NO IAP

A Etnografia – “*a representação do trabalho de campo em textos*”⁷¹ –, foi o método de pesquisa escolhido por mim para descrever as rotinas de atuação do grupo de “rodas” de

⁷¹ George MARCUS e Dick CUSHMAN *apud* Roberto Cardoso de OLIVEIRA, “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. In: **O trabalho do antropólogo**, p. 28.

Danças Circulares dos Povos (DCP) do **Instituto Ocara (IO)**, praticadas no **Instituto de Artes do Pará (IAP)**, em 2010. Por meio dessa experiência, que marca também o meu encontro com a “roda viva”, foi possível interpretar como esse grupo se articula para praticar essa cultura dançante, de ideologia transcultural, herdada de vários povos, desde os primórdios da humanidade até os dias atuais. As **DCP** ultrapassaram a linha da história, configurando-se como marca da vivência contemporânea de várias culturas.

Meu primeiro encontro com a “roda viva” de **DCP** se deu em 2009, quando cursava o segundo ano da Graduação em Dança, da Universidade Federal do Pará, conforme descrito no primeiro capítulo deste estudo. Nos primeiros encontros, não levei os ensinamentos da “roda” muito a sério, pois não sabia bem do que se tratava. Não me considerava uma “praticante assídua”, pois não me sentia totalmente envolvida com o grupo, caracterizando-me mais como uma “participante em trânsito”.

Somente em 2010, senti-me, de fato, uma “participante assídua” dos encontros do grupo de **DCP** do **IO**, período em que tive, também, a certeza de estar investigando a “roda” como objeto de estudo científico, a partir do contato com as teorias antropológicas da pesquisa de campo, interpretando as rotinas e o modo de organização desse grupo que dança momentos pertinentes da vida social.

A abordagem etnográfica (sincrônica) objetivou uma melhor interpretação da cultura “nativa” – grupo de participantes da “roda” de **DCP** do **IO** –, destacando o ponto de vista da própria cultura praticante, a partir de análises descritivas dos discursos dos integrantes desse grupo, com ênfase nas questões socioculturais que permeiam os encontros das “rodas” quinzenais realizadas no **IAP**, conduzidas por “focalizadoras” do **IO**. A Etnografia, conforme conceitua Lévi-Strauss,

[...] consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (frequentemente escolhidos, por razões teóricas e práticas, mas que não se prendem de modo algum à natureza da pesquisa, entre aqueles que mais diferem do nosso), e visando à reconstituição, tão fiel quanto possível, da vida de cada um deles.⁷²

Essa vivência me aproximou dos membros da “roda”, possibilitando-me estabelecer vínculos afetivos e me auto-reconhecer enquanto sujeito social. Esse contato interpessoal com o grupo me oportunizou passar por situações nunca antes vividas, adentrar e permear um grupo de pessoas com o qual eu nunca tinha tido um contato tão próximo, tão forte e tão

⁷² Claude LÉVI-STRAUSS. “Introdução: história e etnologia”. In: **Antropologia Estrutural**, p. 14.

humano. O que foi vivido coletivamente junto a esse grupo pode ser descrito como uma *experiência de communitas*, no sentido que o antropólogo Victor Turner dá ao termo:

Em instantes como esses – de *communitas* – as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social. Daí a importância dos dramas sociais e dos rituais que os suscitam (através de rupturas socialmente instituídas) ou deles emergem (como expressões de uma ação reparadora). No espelho mágico dos rituais, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais simbólicos.⁷³

Das lições extraídas da convivência em grupo, abriram-se caminhos para a escrita etnográfica. A “descrição densa”⁷⁴, tal qual explicada pelo antropólogo Clifford Geertz é, sempre, microscópica (possui características peculiares), uma vez que interpreta o fluxo do discurso social, salvando e transformando “o dito” em registros pesquisáveis.⁷⁵

A “roda” de **DCP** do **IO**, tal como é denominada pelas “focalizadoras” e pelos participantes, é um termo nativo usado para identificar os encontros, pois dançamos juntos em roda com o objetivo de compartilhar bens comuns uns com os outros, celebrando a vida em todos os sentidos e dimensões. As denominações encontradas para nomear a prática da “roda” de **DC** variam de acordo com a ideologia do grupo e sua localidade. O termo **DCP** é reforçado como denominação primordial para identificar a pluralidade de pessoas e culturas que podem usufruir desse gênero de dança. A dança realizada em círculo pode evocar múltiplas subjetividades, conforme explica a “focalizadora” Ana Cláudia Pinto da Costa:

No [Instituto] Ocara optamos em trabalhar as Danças Circulares dos Povos porque acreditamos que a dança em círculo nos leva a um profundo mergulho dentro de nós mesmos, nos tornando UNOS uns com os outros.⁷⁶

A categoria “dos povos” foi criada com a intenção de revelar a diversidade sociocultural das danças, evidenciando sua pluralidade étnica e/ou religiosa. Também revela a diversidade cultural da “roda” – qualquer indivíduo pode participar das “danças circulares” – e a multiplicidade de aspectos socioculturais nela inseridos. Sobre a opção de utilizar a categoria “dos povos” em detrimento de “sagradas”, esclarece Ana Cláudia Pinto da Costa:

⁷³ Ibidem, s/p.

⁷⁴ Cf. Clifford GEERTZ. “Uma Descrição Densa”. In: **A interpretação das culturas**, p. 4.

⁷⁵ Ibidem, p. 14

⁷⁶ Ana Cláudia Pinto da COSTA, em resposta às perguntas: “Qual a diferença entre as **Danças Circulares dos Povos** e as **Danças Circulares Sagradas**?” e “Por que os membros do Instituto Ocara utilizam a segunda denominação?” (Questionário enviado pela pesquisadora às “focalizadoras” das “rodas” de **DCP** do **IO**, em 2010)

Quanto [ao fato de] não optarmos em trabalhar com a nomenclatura das Danças Circulares Sagradas é porque achamos que ao longo da história da humanidade o sagrado é entendido como algo relacionado à religião. [...] nosso propósito e das Danças Circulares é vivenciar a integração e se simplesmente a chamamos de Danças Circulares dos Povos temos a possibilidade de agregar mais pessoas em nossa volta.⁷⁷

As “rodas” de **DCP** do **IO**, repassadas gratuitamente aos atores sociais da cultura belenense, ganham destaque enquanto “dança social”, uma vez que se apresentam como alternativa de promoção do bem-estar geral do indivíduo. As **Danças Circulares dos Povos** ativam o corpo em seus aspectos mais relevantes, proporcionando aos participantes uma reflexão das suas diferentes capacidades, favorecendo as trocas objetivas e subjetivas nas quais estamos imersos, permitindo conectarmo-nos uns com os outros em situações relacionais, onde o papel do homem passa a ser compreendido por suas dimensões: biológica, social, cultural, política, econômica, religiosa, etc.

3.4. RITOS DE PASSAGEM: EXPERIÊNCIAS NA “RODA VIVA” DO INSTITUTO OCARA

As situações de campo serão descritas conforme o modelo de “rito de passagem” proposto por Van Gennep, que envolve três “*momentos*” ou “*sub-ritos*”⁷⁸. Descrevo, aqui, três fases ou momentos de “passagem” na organização da “roda viva”, vividos por mim, ao encarar as rotinas e realidades práticas da participação efetiva na “roda”. Momentos, estranhamente, individuais e coletivos, da experiência pessoal no grupo de “rodas” de **Danças Circulares dos Povos** do **IO**. Situações que me fizeram mergulhar nas “margens das margens” para compreender como se organizam as estruturas socioculturais desse grupo, em torno da prática de dança, enquanto linguagem humana.

O primeiro “rito de passagem” teve início às dezoito horas e quarenta minutos do dia 15 de março de 2010, quando os participantes começaram, pouco a pouco, a chegar, até o instante em que se juntou um número relevante de pessoas, dando-se início a primeira fase, que eu denomino de “ritos iniciais”: momentos de preparação e organização das “focalizadoras” e dos participantes no ambiente (sala de dança), para a concentração coletiva na “roda viva”. Momentos em que o grupo, inserido no mesmo meio social envolvente, se uniu para dançar em prol da celebração da vida.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ De acordo com Van Gennep, os “ritos de passagem” envolvem três “momentos” ou “sub-ritos”: 1) rito de separação; 2) rito de transição (“liminares”); e 3) rito de reagregação. O estudo dos “ritos de passagem” proposto por Van Gennep foi importante para Victor Turner durante seus estudos sobre a Antropologia da Performance e a Antropologia da Experiência.

A “roda” de **DCP** do **IO** contou, nesse dia, com a participação de 23 pessoas, entre homens e mulheres. Apesar da quantidade de homens ser inferior ao contingente feminino, tive oportunidade de observar que houve, no decorrer de outros encontros, um crescimento do público masculino, na “roda”. A presença masculina se tornou uma constante nas “rodas” de **DCP** do **IO**, em virtude da afirmação crescente desse movimento de dança, em Belém.

As “danças sociais” promovidas pelo **IO**, em virtude das intensas trocas energéticas que ocorrem durante a experiência de dançar em círculo, proporcionam prazer, alegria e bem-estar psicofísico aos participantes da “roda”. A “roda viva”, subcultura de dança na qual se compartilha a diversidade cultural dos povos, é uma “dança social” em que os participantes buscam conectar-se consigo mesmos e com os demais integrantes da “roda”. Na “roda”, todos são bem-vindos, não importando a idade, a estética corporal, a classe social, a situação econômica, a posição política e a atividade profissional de cada pessoa.



Figura11. Ritos iniciais na “roda” **DCP** do **IO** no **IAP**. Foto: autora/2010

Durante a primeira etapa dos “ritos iniciais”, houve uma espécie de preparação psicofísica dos participantes. Foi um momento em que ficamos lado a lado na “roda”, de mãos dadas, com os olhos fechados, concentrando-nos em nosso próprio ser interno, o mais fundo que pudéssemos conseguir. A “focalizadora” Lena Mousinho proferiu uma fala dirigida a todos nós – uma espécie de orientação coletiva –, comunicando os ensinamentos que constituem os objetivos de dançarmos juntos, em “roda”. Isso nos possibilitou uma comunicação direta, uma troca, um contato, de nosso ser interior com o meio exterior.

Ela disse palavras introspectivas que me tocaram profundamente. Nesse instante, tentei conectar meu ser interno, pensar em coisas boas, agradecer a oportunidade de dançar

em comunhão com outras pessoas, partilhar e buscar algo em comum com os demais colegas da “roda”. Foi um exercício difícil. Custei a encontrar uma estabilidade de conexão, pois estava preocupada com a coleta de dados para esta pesquisa, e isso me impediu de vivenciar esse momento mais intensamente. Confesso que não consegui retirar completamente a capa de etnóloga, pois tudo parecia tão estranho, que tive dificuldade de me concentrar.

Na segunda etapa dos “ritos iniciais”, recebemos o aprendizado de cinco coreografias em roda, sendo estas ensinadas pelas “focalizadoras” Ana Cláudia Costa e Lena Mousinho, que repassaram, alternadamente, a metodologia das danças. A primeira dança transmitida ao grupo foi *Enzo*, de origem Alemã; na sequência dançamos *Três Golpes*, do México; e, por fim, a *Valsa de La Vida*, da Argentina – danças oriundas da crescente expansão do “movimento” de **DCP**, em vários cantos do mundo.

A seguir deu-se prosseguimento ao segundo momento dos “ritos de passagem”, identificados por mim como “ritos em trânsito”. Momento em que as “focalizadoras” repassaram o modo de executar os movimentos (passos) da coreografia *Enzo*, para a recepção da mesma pelos participantes.

Durante os “ritos em trânsito”, elas repassaram a coreografia de maneira decomposta, ou seja, repetiam algumas vezes os passos até que a maior parte das pessoas conseguisse aprender, para que o grupo todo se preparasse para começar a girar. Antes do giro da roda, a música anunciou o ponto de partida para o ato da dança. Juntos, formamos a essência de tensão e, ao mesmo tempo, de prazer, no ápice da dinâmica da roda. Em seguida, giramos dançando em torno da roda. Foi um momento pleno e energético, de execução dos movimentos pelos nossos corpos, sob o círculo imaginário da “roda viva”.

Foi possível sentir a energia dos participantes pela descarga de suor que escorria de nossas mãos. Minhas mãos se tornaram uma fonte geradora e receptora de energia, transferindo às demais partes do meu corpo uma descarga energética de bem-estar psicofísico. Essa experiência gerou em mim uma força vital, que atravessou meu corpo diáfano⁷⁹, ampliando minha percepção da “roda viva”, carregada de luz.

Segundo o psiquiatra e psicólogo suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), o processo energético é essencialmente finalista – parte do efeito para a causa –, tendo sentido nas raízes das mutações ocorridas nos fenômenos em que há uma energia que se mantém constante, produzindo um estado de equilíbrio geral no cerne dessas mutações. Esse processo energético possui uma direção, um objetivo definido que obedece, invariavelmente, à diferença de

⁷⁹ “Diáfano”: diz-se do corpo através do qual passam os raios de luz. (Cf. **Minidicionário SARCONI**, de Língua Portuguesa)

potencial: “A idéia de energia não é a de uma substância que se movimenta no espaço, mas um conceito abstraído das relações de movimento”.⁸⁰



Figura 12. Ritos em trânsito na “roda” de DCP do IO no IAP. Foto: autora/2010

No ápice da energia do movimento, mãos nas mãos, olhos nos olhos, o grupo seguiu dançando em um único sentido, impulsionando a roda a girar. Às vezes eu me perdia na execução dos passos, não conseguindo dançar conforme o ritmo dos demais, muito menos conforme a música. Nem acreditei quando percebi que eu era a única que estava desconexa na roda. Olhei desconfiada para os lados, tentando me achar. Percebi que mesmo sem saber executar os passos, eu era levada pelo movimento da roda, por uma força mágica que me fazia dançar. A energia era contagiante. A extensão da roda havia se ampliado. Éramos vinte e três participantes dançando e cantando a coreografia *Enzo*, dança nunca antes experimentada. Situação *limiar* de confronto e choque cultural.

Esse momento mágico e energético me instigou a pensar: como uma dança de tão longe e, ao mesmo tempo, de tão perto, com movimentos oriundos de outra cultura, completamente diferente da minha, é capaz de promover, num instante, vivências corporais tão intensas? O impacto foi de tal modo intenso, que me causou estranhamento, por mais que o ambiente cultural me fosse familiar. As duas outras coreografias – *Três Golpes* e *Valsa de La Vida* – foram repassadas da mesma forma.

Essas danças foram repassadas sem interrupções (uma em seguida da outra), num processo contínuo. A roda estava animada. Todos dançavam e cantavam ao mesmo tempo. As energias estavam aparentes, podendo ser percebidas pelo suor que escorria das palmas de nossas mãos, de nossos dedos e de toda a extensão de nossos corpos. Desse “rito de transição”

⁸⁰ Cf. Carl Gustav JUNG, *A energia psíquica*, p. 3.

emergiram subjetividades nunca antes sentidas, com nenhum outro gênero de dança antes experimentado.

Gostaria de dar um destaque especial para o terceiro e último momento do “rito de passagem”: o abraço coletivo de todos os participantes em torno do símbolo central. Foi um momento de escuta e autorreflexão, de análise pessoal e intragrupal. Uma espécie de meditação, um mergulho nas entranhas mais profundas dos corações dos participantes. Uma forte energia de partilha e comunhão dos desejos mais internos fez-se presente, originando uma só corrente de braços entrelaçados que emanavam forças subjetivas (sensações, emoções, desejos, etc.). Foi um momento de gratidão e de trocas sociais e cósmicas profundas, emanadas dos participantes da “roda viva”.



Figura 13. Ritos finais na “roda” de DCP do IO no IAP. Foto: autora/2010

Nós, seres humanos, não estamos sozinhos no mundo. Dependemos das experiências e trocas interpessoais para entrarmos em profunda reflexão na ação e/ou sobre a ação de dançar em roda. Conectados uns com os outros, temos a possibilidade de dançar juntos, produzir energias positivas e jorrar sentimentos múltiplos de contato íntimo como o nosso ser interno e com as situações exteriores à nossa volta. A consciência de cada participante é posta em jogo. Forças energéticas são lançadas ao grupo e pelo grupo através de trocas sensíveis, que ocorrem durante o processo de movimentação dos corpos que dançam na forma circular que caracteriza a “roda viva”.

• A música

A música, dentre todas as linguagens artísticas, é a que mais se combina com a dança. Nas “rodas” de **DCP**, podemos observar que a música e a dança forma, juntas, um casamento perfeito de harmonia e celebração, no tempo e no espaço. Nas **DCP**, a música é um recurso técnico obrigatório que conduz os movimentos corporais a seguirem o seu ritmo, a melodia, a entonação e todos os componentes musicais.

Na execução dos movimentos, durante as coreografias na “roda” de **DCP** do **IO**, a dança torna-se subordinada à música, haja vista que todos os movimentos são coreografados para uma determinada música. Os corpos são embalados pelo som característico de cada coreografia. Digo isso porque, várias vezes, a “roda” não iniciou enquanto os ajustes técnicos não foram resolvidos. Isso significa que os movimentos são condicionados à música.

Tanto isso é verdade que podemos afirmar que as coreografias de **DCP** repassadas pelo **IO**, foram criadas para uma determinada música, obedecendo a um padrão quase mimético em relação às melodias. Isso quando não apontam para uma forte ligação do homem com os poderes cósmicos e sociais do planeta. Assim, as músicas realizam uma forte aliança com as variadas danças executadas em roda.

• As danças

As danças repassadas em “roda” são oriundas de uma coletânea de danças catalogadas no mundo todo. Existe um grande acervo de coreografias que já foram codificadas, e que são transmitidas para os participantes, na “roda”. Esse gênero de dança é uma forma cultural proveniente de processos criativos de vários povos do mundo, tanto antigos quanto recentes, que realizavam (e ainda realizam) as danças em roda com o intuito de produzir outras formas de contato do homem com a natureza. O **IO** atua como ativador desse contato, partindo da vivência do grupo para possibilitar (ou não) o despertar da consciência individual e coletiva das pessoas que participam da “roda viva”.

São “focalizadas” danças de diversos países do mundo, tais como: Irlanda, Alemanha, Itália, Portugal, Turquia, Israel, México, Argentina, Bolívia, Brasil, etc. Uma verdadeira viagem transcultural que marca e evidencia traços estéticos, resultantes dos processos de hibridação de diversas “danças folclóricas”, ocorridos durante os anos de contato e miscigenação entre diferentes etnias.

Identifica-se a prática coletiva de dançar em “roda” como uma alternativa metodológica que propicia a reflexão, a cooperação e a partilha de valores socioculturais. As **DC** trabalham o ser humano em sua totalidade, uma vez que agem em nível psicossomático.

As coreografias são inúmeras. Algumas são anônimas. Outras têm autoria. Algumas são feitas para que se dance de mãos dadas; outras, com as mãos soltas. Os corpos podem se movimentar no sentido horário ou anti-horário. Há, também, movimentos em espiral, que produzem uma figura serpentina, semelhante à “cobra grande” – animal mitológico do imaginário caboclo popular.

Nesse exato momento (sincrônico), há inúmeras coreografias de **Danças Circulares dos Povos** sendo repassadas em roda, no Brasil e/ou em outros países do mundo, possibilitando-nos perceber que esse gênero de dança, desde suas primeiras criações e manifestações, encontra-se em constante transformação e reconstrução.

• A metodologia

A metodologia empregada para a transmissão dessas danças coreografadas é do tipo “cópia e reprodução”. Os participantes da roda, unidos sob o signo do círculo, observam os passos executados, primeiramente, pelas “focalizadoras”, para depois reproduzi-los, de acordo com seu grau de entendimento. Não é necessário ser um bom dançarino para executar os movimentos. É importante centrar a atenção em você mesmo e na roda, como um todo, ou seja, nos demais participantes. Os passos são, geralmente, simples, porém precisam de atenção e de concentração, individual e coletiva.

Geralmente, os passos são ensinados até que os participantes se familiarizem com eles. Mas mesmo que um ou outro participante não saiba como executar os movimentos, acaba sendo levado pelo fluxo da movimentação dos demais membros da roda, que já aprenderam como dançar esses movimentos. Isso demonstra o caráter de unidade propiciado pelo/no ato de dançar em roda, dando sentido à prática da “roda viva” do **IO**. Não existe uma roda igual à outra. Todas são realizadas de maneira única, pois a roda nem sempre recebe os mesmos participantes, caracterizando-se, portanto, como uma roda inconstante, tanto pelo número variável de participantes quanto pela qualidade da energia produzida por eles. As **Danças Circulares dos Povos** são danças realizadas por amadores, que necessitam dançar para se conectar consigo mesmos.

3.5. ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DA “RODA” DE DANÇAS CIRCULARES DOS POVOS DO INSTITUTO OCARA NO IAP

O **Instituto de Artes do Pará (IAP)**, órgão público estadual, foi, nesta trajetória singular do grupo, durante três anos consecutivos (2008, 2009 e 2010), uma estrutura política importante, de parceria com o **Instituto Ocara (IO)**, pois para que as rodas pudessem acontecer, necessitava-se de um espaço adequado e equipado com aparatos tecnológicos. A instituição se tornou pertinente colaboradora desta linguagem de dança, possibilitando a afirmação do grupo do **IO** e a promoção de um espaço acolhedor para o contato relacional e proximal de diversos atores sociais – pessoas que fazem do encontro dançante em “roda” sua filosofia de vida. Como afirma Solaya Altés Miki Yonezava de Souza:

Não via problemas, somente satisfação, pois as focalizadoras fazem uma doação do seu trabalho, sem cobrar nada aos participantes. O gasto com a energia elétrica é mínima comparada (*sic!*) aos benefícios sociais, educacionais e de saúde dos participantes. Os maiores beneficiários pela dança são os participantes, é obvio, mas também o local que “recebe” essas danças é muito favorecido com a transmutação de energia e com o uso do espaço como uma coisa útil para todos.⁸¹



Figura 14. Instituto de Artes do Pará (IAP). Foto: autora/2010

Os órgãos públicos em geral possuem ordens políticas de cumprimentos de regras específicas de funcionamento que regem a utilização de seus espaços internos. No IAP, as “rodas” começavam, pontualmente, às 18h30min e terminavam, precisamente, às 20h30min. Isso gerava, por vezes, certas tensões entre o grupo e os funcionários do poder institucional

⁸¹ Solaya Altés Miki Yonezava de SOUZA, em resposta às perguntas: “Você observou alguma problemática em relação ao fato das **Danças Circulares dos Povos** serem praticadas em uma instituição pública? Quais os problemas mais frequentes?”. (Questionário enviado pela pesquisadora aos participantes da “roda” de DCP do **IO**, em 2011)

daquele espaço. As situações tensas ocorriam de maneira discreta, salvo raras exceções. As relações pessoais e institucionais eram, em certos momentos, conflitantes em relação à entrada dos participantes do grupo na instituição. Desse modo, a “roda” de **DCP** do **IO** adquiriu um caráter de “drama social”⁸², produzindo situações de “anti-estrutura”⁸³. Sobre essa relação, Solaya Sousa desabafa:

Como podemos constatar, uma água parada apodrece; um veículo sem uso enferruja; uma edificação sem moradores deteriora... Ou seja, a coisa pública é para uso do bem comum. As instituições públicas são “sustentadas” pela contribuição de toda a população com o pagamento de impostos e com isso deve satisfazer a necessidade pública, que é a promoção do bem-estar. Portanto, o bem público não deve ficar subutilizado. Mas tenho certeza de que teremos um lugar melhor para dançar e difundir mais ainda essa energia maravilhosa.⁸⁴

Em relação aos aspectos subjetivos da pesquisa de campo, descreverei a fase *pessoal ou existencial*, conforme descrita pelo antropólogo Roberto da Matta, que corresponde à terceira fase de execução de uma pesquisa etnográfica. É o período em que o pesquisador se debruça sobre a realidade cotidiana do seu objeto de estudo (grupo, tribo, comunidade, etc.). Aqui descreverei, principalmente, a rotina e os aspectos socioculturais do grupo de **DCP** do **IO**. E também as ações comportamentais articuladas individual e coletivamente, em prol da realização da “roda”, enquanto filosofia de vida que objetiva afirmar valores e compartilhar conhecimentos por meio do contato interpessoal e intragrupal das vivências em roda.

O plano existencial da pesquisa em Etnologia fala mais das lições que devo extrair do meu próprio caso. É por causa disso que eu a considero como essencialmente globalizadora e integradora: ela deve sintetizar a biografia com a teoria, e a prática do mundo com a do ofício.⁸⁵

Confesso que o trabalho de campo não foi uma tarefa fácil de realizar, pois a inexperience com as rotinas do método da pesquisa etnográfica e as inquietações da

⁸² “Drama Social”: conceito elaborado por Victor Turner nos anos 1950 para evocar as fontes de poder liminar. Inspirado no modelo de “ritos de passagem” de Arnold Van Gennep, Turner criou seu modelo de “drama social”, dividido em quatro fases: 1. Ruptura; 2. Crise e intensificação da crise; 3. Ação reparadora; e 4. Desfecho. “*A sua sacada foi ver como as próprias sociedades sacaneiam-se a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana.*” (Cf. John Cowart DAWSEY, “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance”. In: **Memorial**, s/p)

⁸³ Victor Turner diz que para se entender uma estrutura é preciso suscitar um desvio. Busca-se um lugar de onde seja possível detectar os elementos não-óbvios das relações sociais. Estruturas sociais revelam-se com intensidade maior em momentos extraordinários que se configuram como manifestações de “anti-estrutura”. (Cf. John Cowart DAWSEY, op. cit., s/p)

⁸⁴ Solaya Altes Miki Yonezava de SOUZA, op. cit.

⁸⁵ Cf. Roberto DAMATTA, “O ofício de etnólogo ou como ter ‘anthropological blues’”. In: Edson de Oliveira NUNES, **A aventura sociológica**, p. 25.

“observação-participante”, colocaram-me em situações nunca antes vividas. Nos primeiros dias de trabalho de campo, observei e participei de quase tudo que se passava a minha volta; tentei agir de maneira espontânea, ao acaso das situações; propus-me a realizar todos os procedimentos que eram repassados pelas “focalizadoras” da roda, Ana Cláudia Costa e Lena Mousinho. O contato direto e a aproximação com o grupo permitiram-me, pouco a pouco, interagir e conviver com várias danças diferentes, em “roda”, possibilitando-me conhecer a diversidade étnica e cultural, presentes nas “rodas” do **IO**. Sobre a observação participante, afirma o antropólogo Gilberto Velho.

A observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o universo investigado constituem sua marca registrada. Insiste-se na idéia de que para conhecer certas áreas ou dimensões de uma sociedade é necessário um contato, uma vivência durante um período de tempo razoavelmente longo, pois existem aspectos de uma cultura e de uma sociedade que não são explicitados, que não aparecem à superfície e que exigem um esforço maior, mais detalhado e aprofundado de observação e empatia.⁸⁶

Inicialmente, tentei despir-me de qualquer estereótipo de estudante de dança e me permiti vivenciar todos os momentos da execução das coreografias em roda. Nunca pensei que eu fosse sentir tanta dificuldade para realizar os passos simples e, ao mesmo tempo, complicados, das variadas coreografias que são executadas na “roda viva”. Havia momentos em que eu me via totalmente perdida diante do movimento da roda. Nesses momentos, deparava-me com a simplicidade e o respeito que o grupo da “roda” de **DCP** do **IO** proporcionava aos seus participantes.

Outra tarefa complicada de realizar foi a de cumprir “os exercícios do antropólogo”, conforme proposto por Roberto Cardoso de Oliveira – “olhar, ouvir, escrever” –, tarefas que me exigiam destreza e jogo de cintura, durante a estada no “campo” da pesquisa. Muitos fatores não me favoreceram nesse sentido: a inexperiência com o método de pesquisa, o desconhecimento dessa prática, os poucos aparatos tecnológicos (máquina fotográfica, filmagem, etc.) e o próprio contato com o “outro”. Estabelecer um relacionamento interpessoal com as pessoas do grupo foi, talvez, a tarefa mais difícil de executar. Senti-me sozinha em meio à outra cultura de dança, diferente daquela com a qual eu estava acostumada a praticar.

⁸⁶ Cf. Gilberto VELHO, “Observando o familiar”, op. cit., p. 123-124.

[...] o olhar, o ouvir e escrever. [...] essas “faculdades” do espírito têm características bem precisas quando exercitadas na órbita das Ciências Sociais e, de um modo todo especial, na Antropologia. Se o olhar e o ouvir constituem a nossa percepção da realidade focalizada na pesquisa empírica, o escrever passa a ser parte quase indissociável do nosso pensamento, uma vez que o ato de escrever é simultâneo ao ato de pensar.⁸⁷

“Olhar, ouvir e escrever” são faculdades que correspondem às minhas impressões de pesquisadora, resultando em ideias e valores. Imprimem marcas que traduzem e representam as expressões que constituem o grupo da “roda” de **DCP**, produzidas a partir da percepção de inúmeros valores socioculturais, inseridos nas ações desse mesmo grupo de pessoas que se articulam entre si para coletivizar um conjunto de valores, por meio de diferentes danças. A “sociabilidade” existente na construção de diferentes posições humanas, na realização das ações desempenhadas pelos membros da “roda viva”. Desse modo, acredito que o exercício de olhar, ouvir e escrever põe em questionamento *“as principais ‘faculdades do entendimento’ sociocultural [...] inerentes ao modo de conhecer das ciências sociais”*.⁸⁸



Figura 15. Participantes dançando na “roda” de **DCP** do **IO** no **IAP**. Foto: autora/2010

A experiência da pesquisa em campo nos reserva muitas surpresas. Quando decidi que começaria o trabalho de campo, não contava que este seria, de fato, um encontro com minha própria vida e com a “diferença” humana (pessoas diferentes, em todos os sentidos). No início, me senti deslocada do/no grupo. Não sei dizer por que. Não costumo ser uma pessoa acanhada, porém foi assim que me senti diante de tantas pessoas na roda. Passados alguns dias

⁸⁷ Cf. Roberto Cardoso de, OLIVEIRA, op. cit., p. 31-32.

⁸⁸ Ibidem, p. 17.

do primeiro encontro, ao travar contato com algumas teorias antropológicas sobre a “pesquisa de campo”, identifiquei o que havia ocorrido comigo naquele instante.

Ao me deparar com o grupo de **DCP** do **IO**, descobri, finalmente, o que é o “estranhamento” antropológico diante de uma cultura “exótica”, que eu conhecia apenas por meio de livros e de vídeos. Mas agora eu estava inserida nesse contexto. Fazia parte. Era integrante da “roda” de **DCP** do **IO**. E mais: com a tarefa e a responsabilidade de interpretar as ações e os valores socioculturais dos participantes das “rodas”, das quais eu também estava fazendo parte, naquele momento. Tratava-se do “estranhamento” desafiando a familiaridade.

O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico mas, até certo ponto, conhecido. No entanto, estamos sempre pressupondo familiaridades e exotismos como fontes de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente.⁸⁹

Na verdade, nem tudo que parece ser familiar o é de fato. Enganamos a nós mesmos quando pensamos dessa forma. O “estranhamento” encontra-se, justamente, onde pensamos encontrar o “familiar”. Isso não tem nada a ver com o fato de se estar inserido no mesmo contexto social, como pude comprovar nesses encontros. Eu não sabia o que estava praticando. Talvez seja porque nunca tenha estado realmente envolvida com essa realidade, já que eu não era uma “participante assídua” na “roda”. O “estranhamento” foi inevitável, uma vez que dançamos inúmeras coreografias, oriundas de danças tradicionais de várias etnias.

Muitos conflitos da pesquisa foram sendo resolvidos a partir do momento que me despi da função de pesquisadora e passei a me considerar um membro do grupo. As diferenças entre os colegas de roda foram se tornando semelhanças, no decorrer de um ano de convivência, dando lugar a uma grande teia viva de entendimento sobre as diferenças humanas na roda da vida. Conforme afirma o sociólogo Michel Maffesoli:

[...] a amizade, a simpatia e, naturalmente, os seus contrários fazem parte, de maneira não negligenciável, da análise da solidariedade. São testemunha disso frases do gênero: “Todo mundo sabe que gostamos daqueles que são parecidos conosco, que pensam e sentem como nós. Mas o fenômeno contrário também é frequente. Acontece muitas vezes que nos sentimos atraídos por pessoas que não se parecem conosco, exatamente porque elas não se parecem conosco.” [Durkheim] Ou ainda: “Heráclito acha que não se ajusta senão aquilo que se opõe, que a mais bela harmonia nasce das diferenças, que a discórdia é a lei de todo futuro. A dessemelhança, da mesma forma que a semelhança, pode ser uma causa de atração mútua”. Ele chama isso de “uma e a outra amizade” que seriam da natureza. [...] isto que eu chamaria de uma amizade contraditória explicaria essa solidariedade que permite compreender de maneira lógica que aquilo que difere se completa.⁹⁰

⁸⁹ Gilberto VELHO, op. cit., p. 127.

⁹⁰ Michael MAFFESOLI, “O policulturalismo”. In: **O tempo das tribos**, p. 186.

Eu realmente me confrontei com as diferenças. Durante os encontros do grupo, na “roda” de **DCP** do **IO**, percebi que as diferenças humanas eram totalmente aceitas. Em roda, as pessoas são iguais e aceitas como elas são. Não existe discriminação de qualquer espécie. O ser humano é, acima de tudo, valorizado enquanto pessoa. As dessemelhanças acabam por construir semelhanças, atraindo objetivos iguais de aceitação e de harmonia entre as pessoas.

O sentido de cooperação foi um dos benefícios percebidos no contato com a “roda viva”, roda esta que se mantém, ainda hoje, em outros espaços públicos. Conspirada pelo espírito de comunidade, preocupa-se com a vida do próximo e com suas diferentes dimensões formadoras – biológica, social, cultural, política, econômica, religiosa etc.



Figura 16. Participantes girando na “roda” de **DCP** do **IO** no **IAP**. Foto: autora/2010

As pessoas se ajudam, trocam experiências, conversam entre si sobre diversos assuntos. Muitos já são membros assíduos da “roda” do **IO**, desde a sua formação. Outros são recém-chegados, assim como eu, que tenho apenas um ano de participação. Os participantes da “roda” se organizam em forma de *communitas*,⁹¹ pois os sentimentos são aflorados durante as vivências, influenciando e fortalecendo as ações do grupo. Mas o fator citado anteriormente acontece, geralmente, com os membros que frequentam a “roda” há algum tempo. Os iniciantes costumam chegar ainda tímidos, entrosando-se com o grupo no decorrer dos encontros de dança e troca em roda. Os relacionamentos e laços de amizade se formam e se fortalecem a partir das trocas de energias, provenientes da convivência em grupo. Durante essa

⁹¹ “*Communitas*”: experiência que irrompe de modo espontâneo a partir de momentos de interrupção das formas de organização social. (Cf. Victor TURNER *apud* Jonh Coward DAWSEY, “Victor Turner e antropologia da experiência”, p.4)

experiência com o grupo praticante da “roda” de **DCP** do **IO**, observei a existência de dois tipos de participantes: o “participante assíduo” e o “participante em trânsito”.

O “participante assíduo” corresponde à pessoa que frequenta a “roda” de **DCP** do **IO** por um determinado tempo (no mínimo um ano), ou seja, é a pessoa que já tem o devido conhecimento desse “movimento”, quer pela via teórica, quer pela via prática. São membros que dificilmente faltam aos encontros quinzenais. Participam ativamente dos cursos que envolvem o aprendizado de **DC**, em Belém. Organizam-se como membros efetivos dessa comunidade dançante, em prol da difusão dessa prática de dança na sociedade.

O “participante em trânsito” corresponde à pessoa que chega aos encontros sem um conhecimento prévio da história do “movimento” de **DCP** do **IO**. É, geralmente, um participante convidado para participar da “roda”, alguém que desconhece seu verdadeiro significado. Procura a “roda” por curiosidade e não costuma ser uma pessoa constante nos encontros quinzenais. É, literalmente, um participante que transita; um indivíduo que não consegue manter uma frequência assídua nas rodas, mas que pode, perfeitamente, viver as situações e relações socioculturais imbricadas no contexto desse grupo.

Desse modo, observei que a “roda” de **DCP** do **IO** não possui, de fato, um grupo permanente de pessoas. É uma “roda” instável e variável. O número de pessoas muda constantemente de um encontro para o outro. Há encontros em “roda” com um número elevado de pessoas, mas também ocorre o inverso, com um número bastante reduzido. O que não elimina os efeitos decorrentes da interação interpessoal dos integrantes do grupo. Não existe uma roda igual à outra; cada roda é única; cada roda é realizada de maneira diferente, seja pela ação das “focalizadoras”, seja pela descarga de energia, gerada individual e/ou coletivamente, pelos participantes, durante a execução das inúmeras danças sociais.



Figura 17. “Roda Viva” de **DCP** do **IO** no **IAP**. Foto: autora/2010

No exercício da pesquisa de campo, não basta somente exercer a faculdade de “olhar”. É preciso adquirir a habilidade de “ouvir” os sujeitos responsáveis por essa prática de dança. Ou seja, é importante trocar diálogos com as pessoas que praticam esse gênero de dança, no sentido de compreender quais fatores socioculturais estão imbricados no modo de pensar e agir dos participantes, na atual prática da “roda viva”. Assim, a tarefa do “ouvir” complementou o exercício de “ver” as circunstâncias e fatos que estavam diretamente relacionados com o contexto social desse grupo. Situações que me colocaram a disposição do acaso. Momentos em que me vi totalmente envolvida em exercitar a escuta das falas dos sujeitos envolvidos no grupo.



Figura18. João Monteiro, participante da “roda” do IO. Foto: autora/2010

Certo dia, quando cheguei à sala de dança do **IAP**, antes dos outros participantes chegarem tive uma conversa informal com uma senhora de nome Fátima, que me explicou que ela não era “participante assídua” do grupo, em virtude do seu trabalho, e que este era um fator que contribuía para o seu cansaço psicofísico. Ela realmente chegava muito cansada para dançar na roda. Outra conversa importante foi a que eu tive com o senhor João Monteiro, que confessou que a “roda” de **DCP** foi uma força a mais para que ele deixasse o vício do tabagismo, que o consumia há mais de oito anos. Esses e outros depoimentos foram de fundamental importância para o meu entendimento dos aspectos socioculturais do grupo.

3.6. SÍMBOLOS: UMA CORRENTE INQUEBRÁVEL

Os símbolos são representações que sempre estiveram ligadas à história da humanidade. Possuem inúmeras significações, porém corroboram para uma relação direta, ou indireta, entre o homem e as forças cósmicas existentes na natureza. Durante minha

participação nas “rodas” de **DCP** do **IO**, percebi a presença de alguns símbolos representativos da prática desse grupo. Símbolos estes que integram os “ritos de passagem” realizados no contato introspectivo entre os participantes. Contato que produz múltiplas sensações, emanando energias individuais e coletivas do grupo para o meio, através do ato de dançar e imaginar os corpos na formação circular da roda.

Conforme Ana Lucia Borges da Costa, a formação circular, proposta nas danças **DC**, produz expressões importantes, pois o próprio círculo se tornou um poderoso símbolo e uma das grandes imagens primordiais da existência do ser humano, pois representa a completa totalidade do ser, quer no tempo, quer no espaço. Assim, o aspecto espacial do círculo se define na medida em que “*‘tudo dentro do círculo é uma coisa só, circundada e limitada’, enquanto o aspecto temporal diz respeito ao fato de que ‘você parte, vai a algum lugar e sempre retorna’*”⁹²

São infinitas as imagens circulares encontradas no mundo. [...] esses símbolos continuam tão vivos hoje quanto sempre estiveram, e têm seu lugar não só na arte e na religião, mas também nos processos da psique individual, manifestos em sonhos e fantasias. [...] enquanto o homem existir, a perfeição continuará a manifestar-se “como o círculo, a esfera e o redondo”, expressões do estado perfeito em que os opostos estão unidos.⁹³

Consoante Giselle Guilhon Antunes Camargo, “*O círculo é um símbolo universal. Em termos geométricos, sabe-se que o círculo é um ponto estendido; é o desenvolvimento de um ponto central; participa da perfeição do ponto.*”⁹⁴ Diante disso, as suas propriedades podem ser comuns aos humanos nos seguintes aspectos: coletividade, homogeneidade, ausência de divisão ou distinção, etc. De acordo com Proclo, “*todos os pontos da circunferência encontram-se no centro do círculo*”⁹⁵, que se torna seu princípio e seu fim. Este, por sua vez, pode ser considerado a imagem representativa do mundo.

Os símbolos possuem significações diversas no campo da psique humana. Segundo Carl Gustav Jung, os símbolos podem ser divididos em duas formas: símbolos naturais e símbolos culturais. Os símbolos naturais “*são derivados dos conteúdos inconscientes da psique e, portanto, representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais*”⁹⁶. Esses conteúdos da consciência, por sua vez, podem chegar ao nível de suas

⁹² Joseph CAMPBELL *apud* Ana Lúcia Borges da COSTA, “Dança”. In: Renata RAMOS, op. cit., p. 22.

⁹³ Erich NEUMANN *apud* Ana Lúcia Borges COSTA, op. cit., p. 22.

⁹⁴ Cf. Giselle Guilhon Antunes CAMARGO, **Sama: etnografia de uma dança sufi**, p. 102.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁹⁶ Carl Gustav JUNG, **O homem e seus símbolos**, p. 93.

origens mais arcaicas, ou seja, produzir idéias e imagens, provenientes de antigos registros ou até mesmo de sociedades antigas. O círculo é uma imagem que todos nós temos em mente.

Os símbolos culturais, por outro lado, seriam *“aqueles que foram empregados para expressar ‘verdades externas’ e que são utilizados em muitas religiões.”*⁹⁷ Por exemplo, o símbolo da cruz e a simbologia da roda, imagens herdadas de ritos de antigos povos.

Estes símbolos culturais guardam, no entanto, muito da sua numinosidade original ou “magia”. Sabe-se que podem evocar reações emotivas profundas em algumas pessoas, e esta carga psíquica os faz funcionar um pouco como os preconceitos. [...] Constituem-se em elementos importantes da nossa estrutura mental e forças vitais na edificação da sociedade humana.⁹⁸

A “roda viva” do **IO** é uma simbologia desta ordem, pois faz emergir profundamente as estruturas da psique. Ao dançar em roda, os indivíduos podem trocar profundas relações pessoais e interpessoais; esse fato, por vezes, estabelece um contato íntimo do indivíduo com seu próprio ser e com o meio social em que vive. Podendo, ainda, produzir diversas reações psicofísicas, proporcionando estabilidade e/ou instabilidade física e mental; e fazendo aflorar intensas subjetividades entre os participantes.

A “roda” de **DCP** do **IO** torna-se um símbolo representativo concreto, a partir da formação da imagem circular da “roda”, que se constitui numa espécie de mandala humana. Portanto, a diferença entre o símbolo do círculo e a simbologia da roda, está relacionada às principais dimensões formadoras da realidade individualizada de cada participante – biológica, social, cultural, política, econômica e religiosa –, emanadas das ações humanas em “roda”.

Na estrutura que forma e origina a “roda” do **IO** foram encontrados, inicialmente, alguns símbolos representativos da organização desse grupo. Foram encontrados uma estrela de seis pontas e uma mandala, símbolos que norteiam e dirigem a formação da “roda” durante a execução das coreografias repassadas ao grupo. Cada um desses símbolos foi confeccionado por diferentes participantes, o que lhes confere particularidades singulares de criação.

⁹⁷ Ibidem, p. 93.

⁹⁸ Ibidem.



Figura 19. Estrela de sete pontas. Foto: autora/ 2011



Figura 20. Mandala da paz. Foto: autora/ 2010

Esses símbolos localizam-se no centro da roda, controlando e transferindo o fluxo energético dos participantes. Foram produzidos por membros do próprio grupo e doados ao **IO** para cumprir uma função simbólica nos “ritos de passagem”, executados na roda. Podem ser considerados até mesmo como símbolos regionais, uma vez que foram confeccionados nos mesmos moldes do artesanato típico da região amazônica, a exemplo do “fuxico”, da estrela de sete pontas e dos retalhos de tecidos, aplicados na mandala.

O termo “mandala”, de acordo com Carl Gustav Jung, vem do sânscrito e significa “círculo”.⁹⁹ Representa o “si mesmo”, ou seja, a totalidade da personalidade do indivíduo. Para Jung, a meta do desenvolvimento psíquico é, justamente, o “si mesmo”, cuja aproximação em sua direção não é linear, mas sim circular. A mandala, nesse caso, apresenta-se como símbolo da “individuação”, uma vez que se torna a expressão que conduz o caminho ao centro.

Na constituição da “roda” de **DCP** do **IO**, a mandala encontra-se disposta no centro da formação circular humana. É possível identificar, na imagem acima (ver figura 14), que a mesma foi feita de maneira artesanal, construindo um significado singular, representativo do equilíbrio harmônico entre o homem e a natureza. Permitindo-nos imaginar a possibilidade de uma cultura de paz. Expressa os sentimentos depositados pela artesã que a confeccionou, sem fugir das nuances do imaginário caboclo. A estrela de sete pontas é um símbolo dessa mesma ordem (ver figura 19). Encontra-se disposta no centro da roda e faz referência direta às práticas regionais, nas quais ainda encontramos vestígios da mão-de-obra artesã – tradicional da cultura paraense.

E, por fim, o último, se não o mais importante, dos símbolos encontrados nos “ritos de passagem” das “rodas” de **DCP** do **IO**: o corpo humano. Enigma do mundo, estudado em

⁹⁹ Cf. Ana Lucia Borges da COSTA, op. cit. p. 22.

diversas áreas do conhecimento e que, neste estudo, se faz presente como a representação simbólica da totalidade do ser humano, em seu aspecto mais concreto de individuação.

O corpo é o mais antigo símbolo existente na face terrena. Ele guarda consigo mesmo as marcas singulares de cada tempo e espaço, transferindo-as ao mundo por meio de trocas simbólicas de pensamentos e ações. Construindo a importância da consciência de pessoas “diferentes”, física e/ou psicologicamente. “‘*O corpo é o inconsciente visível*’, afirmava Wilhelm Reich. *É o nosso texto mais concreto, nossa mensagem mais primordial, a escritura de argila que somos. É também o templo onde outros corpos mais sutis se abrigam.*”¹⁰⁰

Do corpo, vale destacarmos um órgão especial, a pele, que, segundo Leloup, é a ponte sensível de contato com o mundo, podendo ser também o seu próprio abismo. É o órgão mais extenso do corpo, sendo, também, o guardião de profundas memórias. Desta forma, o corpo humano toca, sente, comunga e fala. É o foco da vida incorporada. É, antes tudo, “corpo da vida”.¹⁰¹

O momento em que vivemos – a tão aclamada “contemporaneidade” –, tem nos afastado de nossa saúde corporal integral, o que favorece o fortalecimento das suposições dicotômicas entre corpo, alma e espírito. Dessa forma, o ser humano passou a se importar mais com as problemáticas externas das obrigações cotidianas, do que com as preocupações internas do eu pessoal. As pessoas vêm perdendo a congruência e a coerência de seus atos, ou seja, estamos perdendo nossas transparências. As fragmentações epistemológicas não deixam de refletir o indivíduo na sociedade, uma vez que separam o organismo humano do seu meio ambiente, apontando as fronteiras e os conflitos entre estes.

Outro símbolo importante, encontrado nessa prática, são as mãos. Segundo Leloup, as mãos são simbolizadas pela letra Y (*Yod*), encontrada no tetragrama YHWH, que significa Javeh (*Yod He vav He*), que faz alusão ao “divino”. Palavra que está ligada diretamente ao conhecimento. Assim sendo, o simples ato de tocar ou apertar as mãos, é uma forma de trocar e afirmar conhecimentos. Assim como ocorre na tradição de certos terapeutas, que utilizam a imposição das mãos para transmitir a energia de cura, nós também podemos comunicar nossa energia, nossos sentimentos, por meio das mãos. Mas podemos comunicar, também, através de nossas mãos, algo bem maior, que não nos pertence.

¹⁰⁰ Cf. Jean-Yves, LELOUP, “Prefácio”. In: **O corpo e seus símbolos**, p. 9.

¹⁰¹ Ibidem.



Figura 21. Simbologia das mãos. Foto: autora/2010

Na “roda”, temos oportunidade de estarmos próximos uns dos outros. Isso se dá, em parte, por meio do contato físico (pele a pele) dos corpos que dançam – principalmente, pelo contato das mãos. Há uma permanente intimidade respeitosa no toque de nossas mãos. É um ato de troca de energias, que não damos tanta importância no dia a dia, mas que, na “roda”, ganha relevância. É como se, ao nos darmos as mãos, pudéssemos sentir a energia psíquica da pessoa que nos toca. Isso nos é estranhamente familiar, pois aproxima os corpos, dinamizando emoções e sentimentos profundos que influenciam o ato de dançar na “roda viva”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu encontro com a cultura praticante de **Danças Circulares dos Povos (DCP)** do **Instituto Ocara (IO)** foi de suma importância para o meu crescimento, não apenas como pesquisadora, mas, principalmente, como indivíduo, uma vez que me proporcionou viver momentos únicos de contato comigo mesma e com os demais participantes da “roda”. Fez-me conhecer o verdadeiro aprendizado de dançar junto. De dar e receber energia. Possibilitou-me sentir a expressão mais íntima da dança, em todas as dimensões da vida. Assim como reavaliar-me em atos e ações essenciais para a convivência humana em sociedade. Fez-me compreender a multidiversidade de valores que marcam a diferença entre as pessoas. E, principalmente, conscientizar-me, enquanto agente social, da responsabilidade em exercer meu papel de cidadã na construção de valores positivos ao universo planetário.

A dança é, acima de tudo, uma forma cultural híbrida, existente nas diferentes práticas criativas da humanidade. É uma condição humana apreendida pelo corpo, em suas diferentes dimensões formadoras, assimiladas no permanente processo de individuação, inerente ao trajeto antropológico de cada um. Implica, diretamente, na construção das fases do desenvolvimento humano. Desde o nascimento, até seu legado final terrestre.

O ato de dançar é, antes, produzido pelo corpo, tendo em vista o movimento singular expresso nas ações corporais formadoras das dimensões biológica, psíquica, social, cultural, econômica e política do indivíduo. Códigos assimilados a partir da cadeia viva de transmissão da “tradição”, passada de geração a geração, de povo a povo. A Antropologia da Experiência permitiu-me trocar aprendizados e ensinamentos mútuos. Fez-me compreender que antes de qualquer papel que exerçamos em nossas vidas, não podemos nos esquecer de cumprir, respeitosamente, nosso principal papel: viver, intensamente, cada dia, como se fosse o único.

“Não movemos apenas corpos no espaço, mas ideias e energia de nosso espaço interior, e imaginar isso é muito libertador, muito estimulante”¹⁰²

¹⁰² Bill T. JONES *apud* Solano CARVALHO, “Introdução às Danças Circulares Sagradas”. In: Renata Carvalho Lima RAMOS, op. cit., p. 5.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, José. **Fazer monografia é moleza**. O passo a passo de um trabalho científico. Rio de Janeiro: Wak, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin**. Conceitos-Chave. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2008.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da UNICAMP, 1995.
- BARTON, Anna. **As Danças Circulares**: dançando o Caminho Sagrado. Organização: RAMOS, Renata Carvalho Lima. [Tradução: Márcia Schubert]. São Paulo: TRIOM, 2006.
- BERGER, Mirela. **Introdução à obra de Marcel Mauss** 1872/1950, Épinal, França. In: <http://mirelaberger.com.br> (acesso: 09/04/2010)
- BILLARD, Sandrine. **A cooperação nas Danças Circulares Sagradas**. Monografia de Especialização. Pós- Graduação em Jogos Cooperativos. Santos: UNIMONTE, 2007.
- BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. (2ª edição) Tradução: Mariana Appezeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin**. Conceitos-Chave. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2008.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **A arte secreta dos Dervixes Giradores**: um estudo etnocenológico do *Sama* Mevlevi. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, BA: PPGAC/UFBA: 2006.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Entre o camelo e o leão**: a dialética do giro dervixe. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, SC: PPGAS/UFSC: 1997.
- CAMARGO, Giselle. G. A. **Mukabele**: ritual dervixe. Florianópolis: Insular, 2010.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Sama**: etnografia de uma dança sufi. Florianópolis: Mosaico, 2002.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: Jussara XAVIER; MEYER, Sandra; Vera TORRES. (Orgs.) **Coleção Dança Cênica**: pesquisas em dança: volume I. Joinville: Letra d'Água, 2007.
- CANCLINE, Néstor Garcia. Introdução à edição de 2001. As culturas híbridas em tempos de globalização. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo/EDUSP, 2008: XVII-XL.
- CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas**: Mutações Jovens nos corpos das Metrôpoles. Rio de Janeiro: DP e A, 1994.

CARVALHO, Carlos Solano. Introdução as Danças Circulares Sagradas. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.) **Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura**. 2ª Ed. São Paulo: TRIOM/Faculdade Anhembi Morumbi, 2000 [1998].

COSTA, Ana Lúcia Borges da. Dança: Uma Herança à disposição de todos. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.) **Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura**. 2ª Ed. São Paulo: TRIOM/Faculdade Anhembi Morumbi, 2000 [1998].

COSTA, Pedro R. **Sociologia da individuação**. Diferença entre individualização e individuação. In: <http://sociologiadaindividuacao.blogspot.com>. Publicado em 13/07/2009. (acesso: 03/03/2011 às 19h14min)

DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo ou como ter “*anthropological blues*”. In: NUNES, Edson de Oliveira. (Org.) **Aventura Sociológica**, Rio de Janeiro, Zahah, 1978.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DAWSEY, John Cowart. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: **Memorial**. São Paulo: FFLCH/USP, 2000: 295-308.

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e Antropologia da Experiência. In: **Memorial**. São Paulo: FFLCH/USP, 2000: 147-153.

DUBNER, Deborah. **Conheça a Dança Circular Sagrada**. In: Deborah Dubner. (2009) www.itu.com.br. (acesso: 04/03/2011 às 16: 40hs)

DURAND, Gilbert. **As estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à arquetipologia geral**. Tradução Hélder Godinho. 3º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FIGUEIREDO, Sílvia Lima; TAVARES, Auda Piani. **Mestres da Cultura**. Belém: Editora Universitária, 2006.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A interpretação das culturas**. 1ª Ed. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 2008.

GOOGLE, Imagens. In: www.itu.com.br (acesso: 10/05/2011 às 19: 36)

KHAZNADAR, Chérif. Les arts traditionnels. In: **Internationale de L’Imaginaire, Nouvelle Série, nº 15**. Les Spetacles des Autres – questions d’ethnoscénologie II. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, 2001. 17-24. [“As Artes Tradicionais”. Tradução livre: Giselle Guilhon Antunes Camargo]

KAEPLER, Adrienne. Dance and the concept of style. In: **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 33, 2001: 49-63. [“Dança e o conceito de estilo”. Tradução livre: Giselle Guilhon Antunes Camargo]

KAEPPLE, Adrienne. La danse selon une perspective anthropologique. In: **Nouvelles de Danse 34 et 35: Danse Nomade** – Regards d'Anthropologues et d'Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998: 24-46. [“A dança segundo uma perspectiva antropológica”. Tradução livre: Giselle Guilhon Antunes CAMARGO]

KEALIINOHOMOKU, Joan. Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique. In: **Nouvelles de Danse, 34 et 35: Danse Nomade** – Regards d'Anthropologues et d'Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998: 47-67. [“Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica”. Tradução livre: Giselle Guilhon Antunes CAMARGO]

JUNG, Carl G. **A energia psíquica**. 3ª ed. [Tradução: Pe. Dom Matheus Ramalho ROCHA] Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1987.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 9ª edição. [Tradução: Maria Lúcia PINHO]. RJ: Editora Nova Fronteira, 1964.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Organização: Lise Mary Alves de LIMA. 16ª ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Noção de Estrutura em Etnologia. [Tradução: Chaim Samule KATZ e Eginardo PIRES] 3ª Ed. In: **Antropologia Estrutural**. RJ: Tempo Brasileiro, 1989 [1958]: 313-336.

LÉVI-STRAUSS, Claude. História e Etnologia. In: **Antropologia Estrutural**. [Tradução: Chaim Samule KATZ e Eginardo PIRES] 3ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989 [1958]: 13-41.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: **Antropologia Estrutural dois**. [Tradução: Maria do Carmo PANDOLFO] 3ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989: 328-366.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. 1ª ed. Belém, CEJUP, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. 4ª ed. [Apresentação e revisão técnica: Luiz Felipe Baêta. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Tradução do anexo e do Prefácio: Débora de Castro Barros] Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, EPU/EDUSP, 1994: 211-233.

MICHALISZYN, Mario Sérgio; TOMASINI, Ricardo. **Pesquisa. Orientações e normas para elaboração de projetos, monografias e artigos científicos**. 4ª ed. revisada e ampliada. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

MOMMENSON, Maria e PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban: O Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

OLIVEIRA, Marly Maria. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: Olhar, ouvir e escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da UNESP, 1998.

RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.) **Danças Circulares Sagradas**: uma proposta de educação e cura. São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 1998. (vários autores)

SARCCONI, Luiz Antonio. Minidicionário Sarcconi da língua Portuguesa./ Luiz Antônio Sarcconi. São Paulo: Atual, 1996.

SAVARESE, Nicola; BARBA, Savarese. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da UNICAMP, 1995.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23ª Ed. Revisada e Atualizada. 5ª Reimpressão. São Paulo: Cortez, 2007.

TOMASINI, Ricardo; MICHALISZYN, Mario Sérgio. **Pesquisa. Orientações e normas para elaboração de projetos, monografias e artigos científicos**. 4ª ed. revisada e ampliada. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. **Individualismo e cultura**: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WOSIEN, Bernhard. **Dança: um caminho para a totalidade**. 2ª ed. Maria-Gabriele Wosien (Edição). [Tradução: Maria Leonor Rodenbach e Rafael de Haro Junior]. São Paulo: TRIOM, 2006 [2000].

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Dança: Símbolos em Movimento**. [Tradução: Betina Aring Mauro] São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Os sufis e a oração em movimento**. [Tradução: Contardo Alloni e Rosane Pamplona] São Paulo: TRIOM, 2002.