


Danças familiares pretas: Notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante

Victor Hugo Neves de Oliveira

Para citar este artigo:

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Danças familiares pretas: Notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0102>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Danças familiares pretas¹: Notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante²

Victor Hugo Neves de Oliveira³


Resumo

Este artigo buscou compartilhar reflexões sobre a aprendizagem das danças familiares pretas. Para tanto, observou-se o processo de ensino-aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante, espécie de manifestação familiar produzida no povoado quilombola da Mussuca em Laranjeiras, Sergipe – Brasil. Partiu-se da questão “como as crianças aprendem a dançar a Dança de São Gonçalo no contexto familiar da Mussuca?”. Considerou-se que os fundamentos relativos à aprendizagem da Dança de São Gonçalo se baseiam em processos vinculados à prática empírica, à repetição e à experiência familiar. Além disso, estabeleceu-se apontamentos para a definição das danças familiares pretas e discutiu-se as práticas relacionadas à aprendizagem destas danças através de um estudo focado na Dança de São Gonçalo de Amarante.

Palavras-chave: Danças familiares pretas. Aprendizagem. Cultura. Ancestralidade.

¹ Este trabalho contou com apoio financeiro da Chamada nº 03/2020 Produtividade em Pesquisa PROPESQ/PRPG/UFPB código do projeto de pesquisa no SIGAA PVJ13529-2020.

² Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Ingrid Cruz do Nascimento. Doutorado em Linguística (UFPB, em curso), Mestrado em Diversidade e Mudança Linguística (UFPB, 2020). Graduação em Letras Português (UFPB, 2017).  ingridcruznascimento@gmail.com

³ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com estágio doutoral em Antropologia da Dança, na Université Paris X (2016). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF - 2011). Graduação em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ – 2008). Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes/UFPB).  dolive.victor@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/0747191487082208>



<https://orcid.org/0000-0003-2622-1277>



Dances of Black Families: Notes on learning the São Gonçalo de Amarante Dance⁴

Abstract

This article aims to share reflections on the studies of Dances of Black families. To achieve this, the process of teaching-learning of São Gonçalo de Amarante Dance, a kind of family manifestation produced in the Quilombola settlement of Mussuca in Laranjeiras, Sergipe – Brazil, was observed. We started with the question "how do children learn to dance the São Gonçalo Dance in the family context of Mussuca?". It was considered that the fundamentals concerning the learning of the São Gonçalo Dance are based on processes linked to empirical practice, repetition and family experience. Furthermore, notes were established for the definition of Black family dances and the practices related to the learning of these dances were discussed through a study focused on the São Gonçalo de Amarante Dance.

Keywords: Dances of Black families. Learning. Culture. Ancestry.

Danzas familiares negras: Notas sobre el aprendizaje de la Danza de São Gonçalo de Amarante

Resumen

Este artículo buscó compartir reflexiones sobre el aprendizaje de las danzas familiares negras. Para ello, se observó el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Danza de São Gonçalo de Amarante, un tipo de manifestación familiar producida en el asentamiento quilombola de Mussuca en Laranjeiras, Sergipe - Brasil. Partimos de la pregunta "¿cómo aprenden los niños a bailar la Danza de São Gonçalo en el contexto familiar de Mussuca?". Se consideró que los fundamentos relativos al aprendizaje de la Danza de São Gonçalo se basan en procesos vinculados a la práctica empírica, la repetición y la experiencia familiar. Además, se establecieron notas para la definición de las danzas familiares negras y se discutieron las prácticas relacionadas con el aprendizaje de estas danzas a través de un estudio centrado en la Danza de São Gonçalo de Amarante.

Palabras clave: Danzas familiares negras. Aprendizaje. Cultura. Ancestralidad.

⁴ Revisão ortográfica e gramatical da tradução do resumo (versão em inglês) realizada por Eldar Iskandarov.

 eliskandarov@gmail.com



Introdução

Este texto é uma reflexão sobre as danças familiares pretas. Trata-se de um estudo sobre os modos a partir dos quais as crianças de ascendência africana têm aprendido a dançar no contexto familiar. Defendo a ideia de que as danças familiares pretas expressam modos de ensino-aprendizagem que se constroem na experiência com as pessoas mais velhas da família.

Reconheço que as danças familiares pretas são diversificadas. Também, possuem peculiaridades e particularidades em seus processos de ensino-aprendizagem. Por isso, para o desenvolvimento deste artigo, trato de uma dança familiar preta específica: a Dança de São Gonçalo de Amarante, produzida no povoado quilombola da Mussuca, na cidade de Laranjeiras, em Sergipe – Brasil.

Parto dos dados obtidos nas experiências de pesquisa de campo desenvolvidas na Mussuca, entre os anos de 2007 e 2016, para responder à questão: “Como as crianças aprendem a dançar a Dança de São Gonçalo no contexto familiar da Mussuca?”. Suponho, à guisa de hipótese, que esta aprendizagem se constrói por meio de princípios estéticos compartilhados no contexto familiar ou comunitário.

Conforme Silva *et al.* (2020), compreendo que esta pesquisa parte de um complexo campo de experiências vividas e é decorrente não somente da verificação de hipóteses, mas também de uma intensa e duradoura imersão no campo. Apoio-me, portanto, na ideia de que os saberes aqui organizados são confluências advindas de percepções e reflexões construídas a partir de pressupostos teóricos e, igualmente, da própria experiência do corpo como cultura.

Nesse contexto, considero que os fundamentos relativos à aprendizagem da Dança de São Gonçalo se baseiam em processos educacionais e socioculturais vinculados à prática empírica, à repetição e à experiência familiar. Por isso, meu objetivo é estruturar possibilidades de identificar e conhecer os procedimentos que compõem as práticas de aprendizagem da Dança de São Gonçalo de



Amarante, gerando, com isso, discussões sobre processos educacionais no contexto das danças familiares pretas.

Acredito que a proposição da temática dos processos de ensino-aprendizagem das danças produzidas em contextos familiares pretos é de fundamental importância para desmistificarmos a ideia equivocada de que, em situações específicas, a dança expressa um fenômeno hereditário ou natural. Isso porque o estudo sobre os modos a partir dos quais a aprendizagem das danças familiares se constitui, no caso específico da Dança de São Gonçalo da Mussuca, aponta, necessariamente, para a realidade da dança como um processo cultural, historicamente constituído e acionado nas interações humanas.

Desse modo, pretendo chamar a atenção para a dimensão das danças familiares pretas como representações familiares, ancestrais e culturais. Afirmando, entretanto, que, ao tratar do processo de ensino-aprendizagem da dança como cultura, não me interesso pela questão do desenvolvimento da personalidade na infância e sua relação com as formas culturais estabelecidas. Proponho-me a investigar os modos pelos quais o ensino da dança se estrutura como forma de pensamento familiar sobre a dança e como essa forma tradicional de pensar é estendida e atualizada pelas pessoas mais jovens.

Entendo que essas danças representam uma atitude anticolonial que organiza experiências existenciais baseadas em lógicas ancestrais e estabelecem relações entre convenções e invenções como arenas de resistência ao colonialismo, ao eurocentrismo e à dominação racial. Por isso, a seguir, interesso-me, sobretudo, em apresentar a definição e a conceituação das danças familiares pretas e em compartilhar notas sobre as práticas de ensino-aprendizagem dessas danças, no caso específico, a Dança de São Gonçalo de Amarante da Mussuca.

Por um conceito de danças familiares pretas

No campo dos Estudos em Dança, a noção de danças populares têm expressado, de modo geral, um debate sobre manifestações coreográficas produzidas em ambientes não-urbanos, de ascendência africana ou indígena. A



meu ver, essa forma de entender o conjunto de danças identificadas como populares expressa uma política de dominação e representa uma perspectiva cognitiva que reproduz o eurocentrismo, o colonialismo e o racismo na área das Artes da Cena. É sabido que o conceito de danças populares manifesta dicotomias que partem das distorções coloniais sobre “natural-social”, “coletivo-individual”, “tradicional-moderno” e tem sido associado à ideia de estéticas espontâneas e homogêneas.

Essa percepção tem estimulado esvaziamentos de significados culturais ou poéticos e fomentado hierarquias nos modos de experimentar e de aprender danças. Por isso, conforme Oliveira (2018), se faz necessário elaborarmos reflexões sobre a dança como cultura, problematizando categorias historicamente determinadas por meio das desigualdades estruturadas pelo colonialismo, pelo racismo e pela modernidade. Parece-me ser urgente desaprender o modo como aprendemos a tratar esses conjuntos complexos e diversificados das poéticas culturais.

Tem-se pensado, equivocadamente, a noção de danças populares a partir de sentidos associados ao natural, homogêneo, totalizador, espontâneo, não reflexivo e não autoral, ou seja, como uma prática que é concebida pela coletividade como um todo, o que resulta num apagamento do artista e na produção do seu anonimato (Price, 2000). Também, nota-se as inconsistências do que é amplamente difundido como danças populares quando se observa que os fundamentos que pretendem expressar o conceito de dança popular são ambíguos (Kealiinohomoku, 1982).

Por isso, a partir da compreensão dos problemas relacionados ao uso da categoria “danças populares” e consciente de que esse conceito homogeneiza e invisibiliza formas diversas de produções coreográficas, busco exercitar um modo sensível de perceber os contextos a partir dos quais as danças, que constituem meu interesse de pesquisa, são realizadas. Por consequência, verifico algo em comum nessas danças: são manifestações familiares pretas, ou seja, danças produzidas em contextos de unidades familiares ou comunitárias, de ascendência africana, cuja aprendizagem se constrói na experiência com as pessoas mais velhas. São movimentações que resistem ao colonialismo e articulam relações



entre corpo, família e ancestralidade; são poéticas e expressões culturais que remetem à experiência dos quilombos e, portanto, à luta e à vida.

Sabe-se que uma das mais bem sucedidas operações combativas ao regime colonial no Brasil foram os quilombos, cujas ações contínuas, vinculadas às sociabilidades afrodiáspóricas e indígenas, representavam um espaço de oposição aos projetos de dominação colonial. Historicamente, conforme Nascimento (1982; 2006), o fenômeno quilombo caracteriza-se por uma unidade de resistência étnica e política, cuja origem remonta aos povos de origem bantu, os imbagalas, que denominavam de kilombo os ritos de passagem através dos quais incorporavam jovens de várias linhagens à sua sociedade.

No Brasil, a primeira referência a quilombos em documentos oficiais data de 1559. Mas somente em 1740 as autoridades portuguesas passam a usar o termo como referência para as habitações de pessoas pretas fugidas que passassem de cinco integrantes. Percebo que essa definição, organizada pelos impositivos coloniais, é espúria por apresentar a fuga como elemento fundamental da formação dos quilombos (Oliveira, 2020).

As danças familiares pretas são poéticas e expressões culturais que remetem à experiência dos quilombos. Entretanto, a experiência de aquilombamento à qual me refiro não se vincula à ideia de fuga, mas ao encontro, à existência, à vida partilhada. Pretendo defender, assim como Moura (1988), a passagem da ideia da fuga, de pertinência branca e colonial, para a consciência da pessoa preta que faz do seu corpo, da sua ancestralidade e da sua arte uma expressão de protesto radical. Aqui, aquilombar-se é existir e criar relações familiares por meio de um movimento social, artístico e transgressor.

Nesse sentido, compreendo que cada família preta em nosso país pode, potencialmente, representar um quilombo, contrariando os modos de dominação, opressão e colonialismo racial instituídos, historicamente, no panorama da vida social. Por isso, de modo contrário à noção de danças populares, a ideia das danças familiares pretas expressa poéticas de resistência colonial ou étnico-racial e, ao passo que aprofunda um debate político e histórico sobre os efeitos do colonialismo no campo dos Estudos em Dança, orienta uma discussão para a



interdependência entre corpo, família e ancestralidade no contexto de algumas danças específicas.

A definição não parte de um eixo categórico, mas de uma constatação contextual. As danças familiares pretas são dinâmicas, passam por processos de interrupções, abandonos, transferências, desterritorializações e se praticam enquanto produzidas por membros e membras de uma ou algumas famílias. As danças familiares pretas operam com o sentido de família expandida por meio da noção de convivialidade e ancestralidade dispersa, ou seja, por meio de uma unidade transfamiliar.

Parto do pressuposto da noção de família expandida como um movimento de reterritorialização afetiva em que se verifica a expansão dos vínculos de parentesco para além da consanguinidade. Afinal, no âmbito da coletividade afrodiáspórica, quer no passado, quer no presente, como uma forma de restituição e de reconfiguração do princípio da ancestralidade, durante e após a escravidão, pelo engendramento de novos vínculos – dos quais deriva a constituição de uma linhagem familiar mais ampla –, o africano ou a africana e seus descendentes passaram a congregar em comunidades de pertencimento e de ajuda mútua, performada no âmbito das Casas, dos terreiros de Candomblé, nos festejos dos Reinados ou dos santos e nos inúmeros outros modos de recomposição da herança e da memória africanas transcriadas nos territórios americanos (Martins, 2021).

As danças familiares pretas são, portanto, transcrições que se dão nos terreiros, nos quintais, nas casas, nas vizinhanças, nas ruas, nas encruzilhadas e possuem relações históricas com as pessoas que dançam. Elas se recriam na inventividade dos contextos e nas situações culturais em que se estabelecem, ou seja, a partir dos seus usos convencionais e da criatividade das pessoas. São saberes incorporados que revelam um contexto que se constrói, muitas vezes, por meio de relações entre a convenção e a invenção como práticas de temporalidade ancestral e espiralar.

Parto da premissa de que as danças familiares pretas são construídas por meio de encontros estabelecidos entre passado e presente, organizando tensões



espiralares entre convenção e invenção como potências ancestrais. Trato a noção de convenção nas danças familiares pretas como aquilo que as pessoas mais velhas das famílias identificam como tradição, uma determinada qualidade de movimento que remonta à dança de “antigamente”. Compreendo que a convenção desenha um tipo de estrutura na dança cujos padrões de movimentos são idealizados como tipicamente antigos ou tradicionais. Por sua vez, apreendo a noção de invenção a partir das categorias que apontam para as alterações desse modelo estrutural. Assim sendo, a invenção na dança se relaciona ao processo de abandono ou releitura de alguns traços, gestos e/ou objetos tradicionais. Em nível de movimento, a invenção expressa uma notável atualização que caracteriza transformações visíveis na dança (Oliveira, 2016).

Depreendo, portanto, que a ideia da convenção nas danças familiares pretas é marcada pelos aspectos que caracterizam a prática da dança num outro tempo [geralmente, organizada por meio das experiências narrativas das pessoas mais velhas da família ou da comunidade]. A convenção desenha um conceito de movimento estruturado que é, em suma, o movimento reconhecido como tradicional. Por isso, o tema da tradição nas danças familiares pretas se relaciona com a convenção. Já a esfera da invenção é tipicamente associada às mudanças. A invenção cria um tipo de movimento vivido que se associa ao tema das transformações.

O pensamento sobre a convenção como fenômeno relacionado à invenção longe de se estruturar como uma prática estanque e estática possui dinâmicas e produz temporalidades espiralares, articuladas às ideias e às expressões das pessoas mais velhas ou dos dançadores e das dançadoras anteriores. A convenção é criativa e se reinventa organizando modos culturais em contextos familiares de dança. Por isso, não considero as estruturas da convenção como ambiências dadas, preexistentes e alheias à atividade criativa e ao interesse individual das pessoas. A estrutura convencional nas danças familiares pretas foi criada pelas invenções de um tempo anterior e é tão criativa quanto a ação individual porque ambas, estrutura e agência, se relacionam no panorama da vida social e familiar das pessoas pretas por meio de um tempo não linear, não progressivo e não partido pelo modelo ocidental moderno, mas curvo e reversível, que retorna e



transforma (Martins, 2021).

Dessa maneira, observo que a convenção e a invenção são processos simultâneos que não se excluem, mas se relacionam nas tônicas da temporalidade espiralar. Por isso, no contexto das danças familiares pretas não existe um constructo unificado de dança, mas várias danças interpretadas e vividas de modos singulares a representar o papel da invenção individual na elaboração e na modulação do comportamento.

Assim, ao mesmo tempo em que reconheço que o movimento de uma determinada dança possui uma composição criativa de caráter estrutural, histórico ou convencional, percebo que ele também é portador de um conteúdo estilístico que determina heterogeneidades e diz respeito ao modo como padrões estruturais incorporam-se nas ações individuais à guisa de inovações; afinal, de acordo com Martins (2021), o estilo artístico reflete a síntese máxima do refinamento de um estilo de vida, de um modo particular de viver.

Trato essa forma de inserir aspectos motores e poéticos particulares em um conjunto de padrões de movimento como estilo, porquanto, segundo Kaeppler (2013), o estilo é a forma de executar, ou seja, de realizar ou incorporar a estrutura. Assim, embora algumas séries de movimentos sejam ou pareçam ser [à primeira vista] estruturalmente as mesmas, as maneiras como são executadas, por cada indivíduo, são muito diferentes. O estilo é uma qualidade criativa dos padrões coreográficos, uma dimensão estética individual na dança, uma espécie de assinatura, diferenciação ou autoria artística em cada movimento.

Identificar o estilo do movimento como lugar de diferenciação e individuação dos esquemas coreográficos, estruturados pela prática ou pela convenção familiar, engendra provocações sobre o pensamento da técnica corporal; afinal, pode-se compreender novos modos de perceber a dança a partir de seus contextos, situações culturais e a partir do fenômeno da técnica como experiência particular e vivida. O movimento nas danças familiares pretas, portanto, é um lugar de produção de conhecimento familiar e ancestral, estruturado a partir de um conjunto de técnicas corporais (Mauss, 2011) que expressam maneiras por meio das quais as pessoas organizam poéticas inventivas baseadas em convenções



ancestrais.

Dança de São Gonçalo: olhares familiares

O conceito de danças familiares pretas diz respeito àquelas práticas coreográficas organizadas em contextos de famílias e ancestralidades de ascendência africana. A expressão das danças familiares pretas não se encontra relacionada à classificação das danças em si, mas aos contextos a partir dos quais essas danças são experienciadas, produzidas e ensinadas ou aprendidas.

A técnica nas danças familiares pretas é um processo histórico, vivido e diversificado por meio das intenções do indivíduo que dança e, simultaneamente, das convenções e contextos com os quais o indivíduo se encontra relacionado. Por isso, me interesso em compreender como se constituem os processos de ensino-aprendizagem das danças em contextos familiares pretos. Reconheço, entretanto, que as danças familiares pretas possuem peculiaridades e particularidades em seus processos de ensino-aprendizagem. Dessa maneira, neste artigo, trato de uma dança familiar preta específica: a Dança de São Gonçalo de Amarante, produzida no povoado quilombola da Mussuca, em Laranjeiras – Sergipe, Brasil.

A Dança de São Gonçalo é tradicionalmente vinculada à devoção de um santo católico conhecido como São Gonçalo de Amarante e encontra-se intimamente associada à noção de brincadeira, categoria amplamente utilizada pelos devotos e pelas devotas quando se referem à prática da dança e à sua experiência como um ato de celebração. Em geral, o termo “brincadeira” significa a própria dança, e a ação de brincar representa, por consequência, a ação de dançar (Acselrad, 2013; Oliveira, 2016).

O grupo de São Gonçalo da Mussuca, expressão nativa utilizada para identificar os indivíduos que participam de modo expressivo da elaboração da dança, é formado por um conjunto de pessoas que possuem funções diferentes. Eles são os dançadores, também conhecidos como figuras; os tocadores; a cantora; a mariposa e o patrão. Os membros do grupo são, de modo geral, pessoas da mesma família e escolhidas pelo patrão. O patrão é o líder da dança: o homem que coordena as ações do grupo e a organização coreográfica dos dançadores cujo



número pode variar de oito a doze pessoas.

Na execução da dança, os dançadores contam com a participação de três músicos dentre os quais dois tocam violão sete cordas e um, cavaquinho. Além disso, integram o grupo a cantora que entoia as jornadas, músicas cantadas durante a dança, e a mariposa, mulher que conduz a imagem de São Gonçalo em quase todas as apresentações. Tradicionalmente, a mariposa é a esposa do patrão.

No povoado Mussuca, a Dança de São Gonçalo de Amarante é vista como uma manifestação familiar vinculada ao catolicismo popular. A dança é realizada como uma ação religiosa em que se dança e se canta como forma de pagamento de promessas feitas e atendidas pelo santo. De acordo com Cascudo (2012), as promessas para São Gonçalo são geralmente feitas por moças casadouras com noivos distantes, arredios ou problemáticos e também por pessoas doentes. É certo dizer, porém, que para além da maneira tradicional de dançar, a partir da promessa, no contexto da Mussuca observa-se uma outra forma a partir da qual os dançadores rendem homenagens ao santo. Essa forma é identificada pela categoria nativa de “representação” ou “folclore”.

Segundo Bomfim (2006), os interesses que levaram diferentes agentes externos a procurarem a Mussuca e suas expressões culturais ou danças familiares, tal como o São Gonçalo, passou a ser despertado a partir da participação do grupo de São Gonçalo nos festejos de homenagens aos Santos Reis, na cidade de Laranjeiras, no ano de 1972. Nesse momento, em que o grupo passou a brincar para um público diferenciado daquele que, tradicionalmente, acompanhava a brincadeira e que se encontrava vinculado à devoção ao santo, se tem origem aquilo que denomino de folclorização.

Chamo de folclorização, portanto, o movimento de formalização estética que envolve os devotos de São Gonçalo de Amarante no desdobramento da brincadeira dos terreiros da comunidade quilombola para os palanques dos eventos da cidade. A folclorização expressa um ato que produz tanto processos de reformulação das práticas rituais quanto novos campos de interesses entre os devotos. Observa-se a implementação de diversas mudanças no panorama da dança em decorrência da folclorização, dentre as quais destaco os modos como



os processos de ensino-aprendizagem da dança vinham sendo historicamente determinados.

Verifico que a inserção da comunidade quilombola em circuitos culturais fez com que a Dança de São Gonçalo da Mussuca, anteriormente executada apenas por homens adultos, passasse, desde o ano de 2008, a ser executada por jovens e crianças. Atualmente, o que se tem são três grupos: o grupo dos veteranos, o grupo jovem e o grupo infantil. Essa estratégia teve como motivação a arrecadação de maiores proventos por parte das famílias envolvidas na brincadeira, assim como a preservação da tradição pela inserção das crianças na dança. Desse modo, a presença das crianças e dos jovens na brincadeira é um fenômeno recente, criado a partir de interesses múltiplos e variados que se relacionam com diversos fatores responsáveis pela produção da dança como folclore ou representação.

A criação desses grupos levou as pessoas mais velhas a pensarem em estratégias de ensino-aprendizagem diferenciadas para as crianças do povoado. Por isso, segundo Oliveira (2016), atualmente, pode-se perceber dois modos de aprendizagem da Dança de São Gonçalo no contexto familiar da Mussuca: um é anterior à geração do grupo infantil; outro, posterior à sua formação.

Anteriormente, a aprendizagem da dança se encontrava vinculada a um conjunto de circunstâncias informais que derivavam da aproximação, do aspirante à dançador, da brincadeira. Esse modo de aprendizagem possuía como principal forma de organização a observação da brincadeira e o acompanhamento do grupo. Iniciava-se quando o futuro dançador demonstrava interesse pela dança, observando a brincadeira, acompanhando os outros dançadores nos pagamentos de promessas ou nas apresentações culturais, aprendendo a dançar, até que, por fim, o aspirante era convidado pelo patrão a integrar o grupo. Posso dizer que a constante visualização e o acompanhamento da brincadeira representavam a síntese desse processo de aprendizagem.

Por sua vez, a criação do grupo infantil gerou uma demanda associada a um contexto de aulas e ensaios com o objetivo de compartilhar, por meio de processos de repetição e execução do movimento, as técnicas corporais referentes à prática da dança. Esse formato de aprendizagem, portanto, encontra-



se relacionado com as propostas de ensino desenvolvidas para o grupo infantil e, por isso, reflete a presença das crianças na brincadeira.

Em certa medida, esse processo de ensino-aprendizagem substitui o anterior porquanto, com o passar do tempo, as crianças se transformam em jovens, os jovens se tornam homens adultos e, com isso, estabelece-se uma mudança de status em que integrantes de um grupo são transferidos para o outro. Por isso, tal fenômeno dificulta que indivíduos que não passaram por esse conjunto de vivências encontrem facilidades para ingressar diretamente no grupo adulto, o que leva a um abandono do modo mais convencional da aprendizagem.

Dessa maneira, acredito que a presença das crianças na brincadeira representa uma nova forma de pensar e produzir a dança em diálogo com a tradição familiar. Afinal, a existência do grupo infantil é o fenômeno responsável pela estruturação de uma forma de ensino e pelo compartilhamento de informações acerca do movimento que diz respeito, sobretudo, às transformações vividas no panorama da dança. Isso me leva a perceber que, se antigamente os dançadores eram os homens devotos que acompanhavam o santo e aprendiam a brincadeira enquanto assistiam à devoção, atualmente os dançadores são, cada vez mais, aqueles meninos que passaram por um processo de aprendizagem, dos modos de execução do movimento, a partir de abordagens de ensino diretas.

Aprendendo danças familiares pretas

Durante o mês de março de 2015 realizei entrevistas com algumas crianças e jovens da Dança de São Gonçalo de Amarante, da Mussuca. Meu objetivo, na ocasião, era compreender como se organizava o aprendizado da brincadeira, se existia alguém responsável pelo ensino da dança e como esse processo se estabelecia. Neste texto, compartilho dados obtidos na pesquisa de campo, a partir de uma dessas entrevistas, realizada de modo coletivo com Andreilton dos Santos, nascido em 28 de abril de 1998, e Henrique dos Santos, nascido em 13 de julho de 2003, conhecidos carinhosamente como Nino e Riquinho. Os meninos são

primos, netos de Mestre Sales e Dona Santana⁵.

Ambos se encontravam extremamente desajeitados diante das câmeras, um tanto temerosos e tímidos. Por isso, apresentei a eles as questões que seriam formuladas antes de iniciar a gravação. De acordo com os relatos, Nino começou a participar da Dança de São Gonçalo de Amarante com sete anos de idade. Naquela ocasião, ele integrava o grupo mirim. Atualmente ele é figura do grupo jovem e, por vezes, participa do grupo adulto. Seu aprendizado se deu no ambiente da própria casa, onde seu avô, Mestre Sales, lhe apresentou os primeiros passos da dança. Em seu depoimento, Nino afirmou que aprendeu a dançar com o auxílio do seu avô, com a colaboração do seu irmão e dos seus primos: - “Aí, eu pegava o passo e aprendia” (Santos A., 2015). Segundo a entrevista, sua primeira experiência pública com a dança foi no Encontro Cultural de Laranjeiras, no ano de 2008. Entretanto, relata que começou a dançar, de fato, aos sete anos de idade no contexto familiar: aprendendo os movimentos, organizando gestualidades, compreendendo espacialmente a brincadeira, conhecendo histórias sobre a dança, dançando com Gonçalo no circuito familiar da Mussuca.

Por sua vez, Riquinho identifica, igualmente, o ano de 2008 como marco da aprendizagem; afinal, como ele declarou: - “Eu aprendi a dançar foi com quatro” (Santos H., 2015), o que situa o ano de 2008 como o início das atividades dos meninos no Encontro Cultural de Laranjeiras, o lugar onde os dois começaram a dançar para uma espécie de plateia. Além disso, ambos declararam que antes de aprender a Dança de São Gonçalo, dançavam nas festas da família e da comunidade. Nino afirmou gostar de dançar pagode, arrocha e forró, e Riquinho declarou gostar de samba. Quando perguntados se a Dança de São Gonçalo que eles fazem, tem um pouco dessas outras danças, Nino respondeu com muita certeza: - “Tem. Tem um pouco do reggae no passo, tem o pulando. Só” (Santos A., 2015). Perguntei a eles o que seria um dançador estiloso. Riquinho riu e Nino respondeu: - “É o cara que pula mais, que rebola mais, que faz mais gracinha, é isso” (Santos A., 2015). Questionei, então, se eles copiavam algum modelo de dança, se existia algum dançador que eles admiravam e copiavam o tipo de brincar. Nino

⁵ No período da pesquisa, Mestre Sales era o patrão da Dança de São Gonçalo de Amarante e Dona Santana, sua esposa, era a mariposa. Infelizmente, Mestre Sales faleceu em 2016. O posto de patrão foi sucedido por seu neto, Mestre Neilton.



respondeu que não e Riquinho, por sua vez, afirmou que também não. Com o intuito de provocar, eu disse que havia ouvido falar na Mussuca que Riquinho dançava muito parecido com seu avô e perguntei se, quando ele dançava, pensava em copiar o modelo de Mestre Sales. Ele afirmou, prontamente: - “Não, é meu jeito” (Santos H., 2015).

Desse modo, esses breves trechos retirados da entrevista realizada com Nino e Riquinho organizam determinadas ideias sobre o processo de ensino-aprendizagem da Dança de São Gonçalo no contexto familiar da Mussuca; afinal, ao afirmar que “aí, eu pegava o passo e aprendia”, Nino declara que existe uma lógica do passo, uma lógica pautada na repetição-atualização para a formulação da dança. A lógica do pegar o passo faz uma alusão ao aprendizado da estrutura do movimento e, simultaneamente, à incorporação do seu padrão individual.

Isso me leva a crer que o ensino da brincadeira gera contextos nos quais o corpo de quem aprende passa a ser o corpo que aprende. Nesse corpo que aprende, a pessoa que dança pode desenvolver seu próprio sentido para a prática da dança, gerando estilos particulares e habilidades improvisacionais. Além disso, o fato de Nino reconhecer que as danças que ele realiza fora do contexto da brincadeira de louvor ao santo amarantino organizam sua forma de praticar a Dança de São Gonçalo [em que aspectos do reggae, por exemplo, se situam no âmbito de execução da dança], deflagra o campo de relações interdependentes entre a convenção e a invenção nas danças familiares pretas.

Os pulos da dança são, na perspectiva de Nino, heranças do reggae e são atributos de um bom dançador, ou melhor, de um dançador estiloso, que é aquele que pula mais, que rebola mais, que faz mais gracinha. Assim, o estilo é abordado como “aquele algo a mais” que um dançador possua; algo que se relaciona tanto com os aspectos cinestésicos no plano de execução da dança, tal como o pulo e o rebolado, quanto com os aspectos da representação e da encenação, por meio do atributo da gracinha.

O conceito de “gracinha”, portanto, se encontra arraigado ao conceito de “estilo”, como aquilo que representa uma determinada autoria, um modo de comportamento e atributo pessoal, uma espécie de elegância individual, o que



aponta que o estilo individual é algo extremamente valorizado pelos dançadores. Por isso, ao serem questionados sobre o fato de copiarem ou não a dança executada por outros dançadores, ambos afirmaram que não copiavam ninguém e, ao ser provocado pelas semelhanças presentes entre a sua forma de brincar e a de seu avô, Riquinho respondeu com veemência: “é meu jeito”.

Esse jeito particular de dançar é apreendido, portanto, como uma espécie de autoria do movimento que vem sendo cada vez mais valorizada entre os dançadores da Dança de São Gonçalo, porque consiste em uma construção eficaz de si mesmo: uma construção com estilo. O estilo é tanto uma forma de executar e incorporar a estrutura, quanto um modo de aprender atualizando os conhecimentos da tradição. Conforme Gonçalves (2008), o estilo é um modo próprio de desempenhar a dança e construí-la, inventivamente, como ancestral.

Por isso, a importância de não copiar ninguém. De certa maneira, o desenvolvimento artístico na dança corresponde ao processo definidor de um estilo próprio, uma possibilidade de atualização da estrutura do movimento ou de desdobramento das convenções gestuais, que identificam a dança como campo de conhecimentos. É a noção da brincadeira como conhecimento que legitima o espaço da dança como cultura e desdobra o processo de ensino-aprendizagem como o fortalecimento de redes familiares e comunitárias.

Desse modo, percebo que, embora exista constantemente um enfoque nas narrativas sobre a aprendizagem, construído a partir da ideia de passo, pode-se compreender que dançar, no contexto familiar da Dança de São Gonçalo da Mussuca, é mais do que realizar passos. Dançar é contextualizar, relacionar, conviver, conhecer e representa uma espécie de imersão profunda na cultura familiar.

Considerações Finais

Este artigo estabeleceu uma reflexão sobre as danças familiares pretas. Busquei apresentar um breve estudo sobre as danças familiares pretas e sobre os modos a partir dos quais as crianças de ascendência africana têm aprendido a dançar no contexto familiar. Para tanto, defendi a ideia de que as danças familiares



pretas expressam modos de ensino-aprendizagem que se constroem na experiência com as pessoas mais velhas e apresentei considerações sobre os modos de aprender a Dança de São Gonçalo de Amarante no povoado quilombola da Mussuca.

Além disso, apresentei algumas questões vinculadas às relações estabelecidas entre o conceito de danças populares e o colonialismo, apontando a importância de se pensar a dança como cultura a partir de contextos específicos e refletindo sobre convenção e invenção como estruturas dinâmicas, criativas e espiralares. As observações sobre as práticas da aprendizagem buscaram revelar os modos como se operam as relações entre convenção e invenção na composição das danças familiares pretas. Por isso, considerei relevante situar uma breve contextualização sobre a brincadeira como pagamento de promessa, assim como pontuar as transformações e inovações implementadas na prática da aprendizagem da dança a partir dos processos de folclorização.

Como já foi dito, indiquei o aprendizado da dança como um processo de transcrição, reconhecendo a Dança de São Gonçalo de Amarante como uma dança familiar preta, cuja prática consiste em um repertório aberto, constantemente repetido e atualizado, pelos processos e acionamentos individuais que apontam a dança como cultura. O espaço do debate sobre a dança como cultura pôde ser identificado por meio da prática da dança, a partir de processos interpretativos, ou seja, processos correspondentes ao exercício de aprendizagem da estrutura gestual e, igualmente, por meio de processos criativos responsáveis pelas modulações de estilos individuais e das formas particulares de executar o movimento.

Vale ressaltar que as narrativas apontaram para uma questão interessante que faz parte do conjunto de fatores que produzem a dança e que são recorrentes quando se conversa sobre o ensino da Dança de São Gonçalo de Amarante para as crianças: a aprendizagem dos passos. Assim, pude perceber que o ensino da brincadeira obedece a uma lógica – a da reprodução – que orienta os processos de aprendizagem da estrutura da dança.

Constatarei que, diferentemente do que se estabelecia antigamente como



modalidade de aprendizado, em que ninguém ensinava de modo diretivo algo ao aspirante a dançador [ao contrário: este, a partir da observação atenta e da assimilação dos passos realizados pelos mais velhos, pouco a pouco, se integrava à brincadeira], atualmente as crianças podem contar com uma prática de ensaios e aulas, ou seja, sessões destinadas ao aprendizado ou ao aprimoramento dos iniciantes antes das apresentações públicas. Aparentemente, portanto, a reprodução se torna cada vez mais legítima como processo de aprendizagem.

De modo semelhante, verifiquei que a passagem de status entre as crianças ou os jovens no grupo apresenta conteúdos substancialmente importantes. Antigamente, os homens passavam do status de observador para dançador, aproximando-se da prática da dança e envolvendo-se com a brincadeira. Eles admiravam a dança, eram devotos do santo, aproximavam-se dos dançadores em suas apresentações e eram convidados a participar do grupo. Atualmente, o grupo adulto vai sendo, pouco a pouco, constituído de jovens rapazes que iniciaram suas atividades na brincadeira, a partir de um processo de ensino-aprendizagem quando ainda eram crianças, por meio da abordagem diretiva da reprodução dos passos.

A meu ver, entretanto, a reprodução é um aspecto que não está vinculado aos propósitos da imitação. A reprodução parece exigir um determinado grau de atualização da prática, o que estabelece uma distinção entre quem só se preocupa com as regras que organizam as várias partes do corpo ou seus movimentos e quem domina a técnica e é capaz de coordenar a ação do próprio corpo em uma síntese pessoal, criando seu próprio estilo.

Por fim, pude observar que os dançadores desenvolvem uma sensibilidade para as ocorrências da dança que dizem respeito aos aspectos éticos e estéticos que a compõem. Por isso, eles se recusam a declarar que copiam algum determinado estilo, embora muitas das vezes admirem as danças produzidas pelas pessoas mais velhas. A criação de uma estética pessoal indica um campo de apreciação refinada da dança, o que diz respeito aos fatores éticos da brincadeira e à relevância das recriações continuadas nas danças familiares pretas.



Referências

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia: Corpo, Dança e Brincadeira no Cavalinho de Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

BOMFIM, Wellington de Jesus. *Identidade, Memória e Narrativas na Dança de São Gonçalo do Povoado Mussuca (SE)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.

GONÇALVES, Renata de Sá. *A Dança Nobre no Espetáculo Popular: A Tradição como Aprendizado e Experiência*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Humanas/Antropologia Cultural) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

KAEPPLER, Adriene L. Dança e o Conceito de Estilo. In.: CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

KEALIINOHOMOKU, Joann. Folk Dance. In.: DORSON, Richard M. (Editor). *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala: Quilombos, Insurreições e Guerrilhas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

NASCIMENTO, Beatriz. My Internal Blackness. *Journal Village Voice*, New York, 1982.

NASCIMENTO, Beatriz. O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra. In.: RATTIS, Alex. *Eu sou Atlantica*. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. *Dançando com Gonçalo: Uma Abordagem de Antropologia-Dança*. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. O cão celebra com o rabo, mas morde com a boca: pistas iniciais para a produção de uma dança preta. *Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 7, n. 1, 2020.

DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-03. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55524>.
Acesso em: 13 jan. 2022.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Por uma dança que não seja “popular”: algumas pistas sobre a questão das hierarquias na dança. *PÓS: Revista do Programa de*



Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 167–183, 2018. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15610>.

Acesso em: 29 dez. 2021.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SANTOS, Andreilton dos. Entrevista sobre Aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante concedida ao autor. *Mussuca (Laranjeiras/SE)*, março de 2015.

SANTOS, Henrique dos. Entrevista sobre Aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante concedida ao autor. *Mussuca (Laranjeiras/SE)*, março de 2015.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira; MIRANDA, Elderson Melo. A presença do riso na Capoeira Angola. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p.1-23, 2020.

DOI: 10.5965/14145731023820200041. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/16857>.

Acesso em: 13 jan. 2022.

Recebido em: 14/01/2022

Aprovado em: 21/02/2022