



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

“Não tá esquecido, só é cutucar”:

uma *etnografia de janela* da memória coletiva das manifestações culturais em
Rio Formoso-Pernambuco

Hállida Wanessa de Araújo Correia

Recife
2021

Hállida Wanessa de Araújo Correia

“Não tá esquecido, só é cutucar”:
uma *etnografia de janela* da memória coletiva das manifestações culturais em
Rio Formoso-Pernambuco

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes, no Centro de Arte e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para conclusão do curso de graduação em Licenciatura em Dança, sob orientação da Profa. Dra. Maria Acselrad.

Recife
2021

“Não tá esquecido, só é cutucar”:
uma *etnografia de janela* da memória coletiva das manifestações culturais em Rio
Formoso-Pernambuco

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes, do Centro do Centro de Arte e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para conclusão do curso de graduação em Licenciatura em Dança, sob orientação da Profa. Dra. Maria Acselrad.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria Acselrad
Orientadora
UFPE

Profa. Dra. Luciane Moreau Coccaro
Avaliadora
UFRJ

Prof. Me. Jefferson Elias de Figueiredo
Avaliador
UFPE

Recife
Dezembro de 2021

Agradecimentos

“Povoada... quem falou que eu ando só? Nessa terra, nesse chão de meu deus, sou uma mas não sou só. Povoada... Quem falou que eu ando só? Tenho em mim mais de muitos, sou uma mas não sou só” (Sued Nunes, 2021). Agradecer. Ponto de encontro. Rito. Manifestação. Incorporação. Estado genuíno de se reconhecer muitas em um só corpo, em troca constante com o mundo. O que de mim fica, e o que mim se vai. Os chãos que pisei, os corpos que encontrei, as peles que troquei, os mais velhos e os mais novos que cruzei, no mesmo espaço tempo, ou não.

Do portal de onde vim, minha existência nutrida pelo mais poderoso amor. Pelo corpo que se fez asa de albatroz para acolher e ponto para alçar voos. Mainha, minha mãe, Vera Araújo, a deusa na terra, que me deu todo suporte, afeto e impulso para amar generosamente a vida e vivê-la. Nossas crianças, que habitam nossos corpos, seguem de mãos dadas. Para sempre, nessa brincadeira boa que é sentir.

À Felipe Ferraz, pela presença, apoio constante, peito acolhedor e por transcender minha experiência nesse mundo através do amor;

Aos interlocutores dessa pesquisa, os quais incorporaram toda essa experiência junto comigo, Dalvanira Miranda (Ninha), Rychards Aquino, Moacir Correia e Vera Araújo, minha gratidão infinita pela nossa troca tão prazerosa, risonha e de enlace que persiste;

Às provocações, impulso, serenidade e inspiração, Maria Acselrad, minha orientadora, a qual me levou a estender meu corpo na materialização desse trabalho;

Na passagem de minha trajetória durante a graduação, enquanto docentes que se inscreveram em meu corpo, pelo seus fazeres artísticos-docentes, para além da forma, à Roberta Ramos, Bruno Siqueira, Flávia Pinheiro, Ewerson Melquiades, Gabriela Santana, Francine Barros e Letícia Damasceno; e, além, enquanto companheiros de guerrilhas nessa trajetória, entre corredores, criações, escuta e parcerias: Klarissa Faye, Pietra Tenório, Márcio Figueiredo, Mariana Figueiredo, Kétula Silva, Irla Sab, Maria Miranda, Maya Ferreira;

Evandro Silva pelo peito aberto e acolhedor, seguindo cantando, pelo caminho da beleza e do prazer, em uníssono entre nossas peles;

Das terras que sustentam em pedras algumas páginas deste trabalho: a tauá do sertão do moxotó no Pedras da Catingueira; as moscovitas do cerrado no Rio das Pedras. Onde, pegando a estrada, gerou-me impulso para voar com as palavras aqui escritas;

Ao Pisada (Pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia), grupo de pesquisa com o qual tenho o prazer de trocar;

À dança, meu corpo, pela capacidade sensitiva para experienciar esse mundo, pulsando.

“Não tá esquecido [...] só é cutucar”

Vera Araújo, 2021.

Resumo

A memória aponta para algo que está vivo, escancarando as afet(ações) da experiência encarnadas por intermédio dos sentidos. Neste trabalho, buscamos acessar através da memória coletiva (HALBWACHS, 1950; POLLAK, 1992) de alguns membros da população de Rio Formoso-PE, as manifestações populares, as quais podemos considerar como patrimônio intangível, que ocorreram no passado da cidade, reconhecendo o corpo como lugar de expressão da memória que cruza os tempos através das experiências intersubjetivas (LATOURET, 2008; LE BRETON, 2016; MARTINS, 2013). Nesse entrelace entre corpo e memória, me atrevo a realizar um experimento etnográfico, ao qual chamamos de etnografia de janela, compreendendo o fazer etnográfico enquanto abordagem do corpo, que nos convoca a aguçar nossos sentidos, a partir de sua experiência.

Palavras-chaves: corpo; memória coletiva; cultura popular; etnografia; patrimônio intangível.

Abstracto

La memoria apunta a algo que está vivo, abriendo el afecto (s) de la experiencia encarnada a través de los sentidos. En este trabajo se busca acceder, a través de la memoria colectiva (HALBWACHS, 1950; POLLAK, 1992) de algunos miembros de la población de Rio Formoso-PE, las manifestaciones populares, que podemos considerar como patrimonio inmaterial, ocurridas en el pasado de la ciudad, reconociendo el cuerpo como lugar de expresión de la memoria que atraviesa el tiempo a través de experiencias intersubjetivas (LATOURE, 2008; LE BRETON, 2016; MARTINS, 2013). En este entrelazamiento entre cuerpo y memoria, me atrevo a realizar un experimento etnográfico, que llamamos etnografía de ventana, que comprende la acción etnográfica como acercamiento al cuerpo, que nos llama a agudizar nuestros sentidos, a partir de su experiencia.

Palabra clave: cuerpo; memoria colectiva; cultura popular; etnografía; patrimonio inmaterial.

Lista de figuras

Figura 1 - Manguezal. Fonte: site A Cidade e a História. Foto: Hernani Neves, 2013 - página 18

Figura 2 - Etnografia de Janela: lugar de contato. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 21

Figura 3 - Etnografia de janela: encontro pela janela com Rychards Aquino. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 24

Figura 4 - Etnografia de janela com Vera Araújo. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 25

Figura 5 - Etnografia de janela com Rychards Aquino e Dalvanira Miranda. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 27

Figura 6 - Museu Quilombola Jahbes, Engenho Siqueira. Foto: Hállida Araújo, 2021 - página 29

Figura 7 - Ruína frutificada em Rio Formoso. Foto: Hállida Araújo, 2021 - página 30

Figura 8 - Rychards Aquino dançando. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 36

Figura 9 - Rychards e Hállida dançam. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 37

Figura 10 - Vera dançando o dois de ouro. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 41

Figura 11 - Dalvanira Miranda dançando coreografia junina. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021 - página 43

Sumário

Introdução - página 11

Capítulo 1. Escuta, memória, corpo: *toda a água me passa* - página 14

1.1. Tecer entre narrativas - página 16

1.2. Etnografia de janela - página 21

Capítulo 2. A memória encarnada - página 30

2.1. O que se manifesta - página 34

Capítulo 3. “Fixar o infixável” - página 45

3.1. A dimensão visível do invisível - página 51

Anexo - página 54

Referências bibliográficas - página 55

Introdução

*Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos
nós cegos, puxo um fio que me aparece solto.
Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os
dedos.
É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos,
e tem a macieza quente do lodo vivo.
É um rio.
Corre-me nas mãos, agora molhadas.
Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de
repente não sei se as águas nascem de mim, ou para
mim fluem.
Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o
próprio corpo do rio.
Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os
barcos e o céu que os cobre e os altos choupos que
vagarosamente deslizam sobre a película luminosa
dos olhos [...]*

Protopoema, José Saramago.

Os caminhos que percorri para realizar esta pesquisa, sinto ter iniciado de maneira informal, nos encontros e histórias recontadas entre meus parentes, desde minha infância. Percebo como se as tivesse escutado recentemente, pela presença e impulso que essa memória se contém em minhas escolhas. Eram as recordações das manifestações populares em Rio Formoso, cidade localizada na zona da mata sul de Pernambuco, rememoradas tantas vezes, com tantas afet(ações). Tinha pastoril, escola de samba, promoção de eventos diversos na cidade, e o dois de ouro, festejo ao qual não conseguimos obter informações suficientes para entender se esse nome se refere a um grupo ou gênero que o caracteriza. Mas não me proponho a problematizar, aqui, essa questão.

O que conduz o que vem a se manifestar neste trabalho, é a busca por tentar entender de que maneira a performance realizada na contação dessas recordações são capazes de provocar afet(ações) que se tornam parte da existência do sujeito. Corpos que através da oralidade tangenciam a memória dessas tradições e perpassam os corpos de quem a escuta, percebe. Na ausência de registros materiais, de acervo público e pessoal, que referenciam as manifestações e festejos, o corpo é quem intermedia e estabelece uma relação dialógica entre as gerações. Percebo que minhas escolhas em seguir pelo universo da dança e do corpo também foram guiadas pela escuta dessas histórias. Sinto que finalizar a graduação trazendo à tona o que me levou até ela, mesmo que inconscientemente, na época de ingresso, seria uma forma de

contribuir politicamente para o registro e debate acerca da memória cultural de Rio Formoso, assim como, sendo a primeira pessoa da família a ingressar na universidade pública, subsidiada por uma bolsa da PROAES/UFPE, escrever sobre essas memórias seria um meio de demonstrar minha gratidão aos que vieram antes de mim, e aos que ainda hoje se reconhecem, mesmo sem terem vivido essas manifestações, parte dessa história.

Durante o curso das disciplinas de Danças Tradicionais do Nordeste 1 e Processos Culturais no Brasil, pude acessar meios de reconhecer essas recordações como parte que constitui a cultura da cidade, encontrando na prática etnográfica uma abordagem na qual eu pudesse relacionar metodologias de pesquisas interdisciplinares, que dialogassem com o corpo e sua dimensão sensível. De antemão, o campo de pesquisa no qual eu atuei precisou passar por modificações provocadas pela pandemia do novo coronavírus, contexto com o qual passamos a se relacionar através de plataformas de relacionamento digital, imposto pelo isolamento social.

No primeiro capítulo, entrelaço as afet(ações) que circundam esta pesquisa, trazendo reflexões sobre minha trajetória que antecederam o campo, onde considero o começo de tudo. Vejo na minha experiência enquanto pesquisadora do objeto aqui tratado, uma oportunidade de construir um trabalho que não esteja separado da minha subjetividade, vindo na abordagem etnográfica, uma forma de elaborar um pensamento científico no campo sociocultural, intermediado pelo encontro das subjetividades dos sujeitos envolvidos. Por fim, apresento o desenvolvimento do campo através da proposta de uma *etnografia de janela*, realizada por meio de janelas virtuais, buscando perceber a potência de nosso corpo em estabelecer contato, apresentando os interlocutores que se dedicaram e construíram este trabalho junto comigo, sendo eles Dalvanira Miranda, Moacir Correia, Rychards Aquino e Vera Araújo.

No segundo capítulo, busco reconhecer o corpo e seus sentidos a partir da noção defendida por Bruno Latour (2008) e David le Breton (2016), que é uma interface que vai se tornando descritível na medida que aprende a ser afetado, tendo os sentidos como principal ferramenta de comunicação e significação do mundo. A memória coletiva (HALBWACHS, 1984) põe em diálogo os afetos e a memória na construção subjetiva e social dos sujeitos. Dessa forma, encontro na oralidade expressa pelos meus interlocutores apontamentos que levam a reconhecer o corpo como lugar da memória, percebendo através de suas performances,

histórias e afet(ações) marcadas pelas lembranças das manifestações culturais de Rio Formoso.

No terceiro capítulo, procuro reconhecer na patrimonialização dos saberes e fazeres tradicionais, uma forma de “garantir” o acesso à memória cultural de um determinado contexto, vendo o registro material como uma ferramenta oportuna de ampliação de narrativas, dado às inevitáveis mudanças e transformações que ocorrem na sociedade. Na ausência e desconfiguração das manifestações da cidade, há uma lacuna quanto ao fomento e valorização das mesmas. E, sabendo que não há registros materiais de acervo pessoal e público, o corpo, em sua performance, articula a memória encarnada do passado artístico cultural da cidade.

Capítulo 1

Escuta, memória, corpo: *toda a água me passa*

Soa em meu corpo e no reverberar de minhas escolhas, que foi entre caboclos de lança na cidade de Araçoiaba na zona da mata norte de Pernambuco, no dia 28 de setembro de 2019, durante a aula de campo da disciplina Danças Tradicionais do Nordeste 1, carregando os pensamentos do breve acesso à conceituação teórica e práticas etnográficas da disciplina Processos Culturais no Brasil, em meio ao curso do qual se escreve este trabalho, que o encontro com as reflexões e práticas antropológicas foi semeada, despertando em mim um querer que vem crescendo entrelaçado em minha pele, despertando um olhar atento sobre minhas afeta(ações) e realizações, desaguando nos meus interesses na antropologia do corpo e da dança.

O estar em campo através da observação participante, na troca com os agentes fazedores do maracatu de baque solto, em seu ambiente de ensaio, utilizando o corpo para a compreensão dos desenhos coreográficos que simbolizam a cosmovisão da relação dos personagens desta tradição, através de todos os sentidos do corpo e sua potência do estar presente e em relação com as situações provocadas por este estado corporal, para a produção de um relatório de campo, foi como produzir conhecimento “científico” através da potência sensível existente em nossa pele, em nossas ações. É como reconhecer a capacidade de absorção, observação e criticidade, presente na dimensão sensível do corpo. Ao optar pela observação participante enquanto abordagem na produção do pensamento científico social, há a escolha por uma prática que está ancorada no corpo. É como uma “teoria vivida”, provocação feita pela antropóloga Mariza Peirano (2008), apontando em seu artigo de mesmo título, que evoca a perspectiva da teoria em ação, apresentada como fatos etnográficos, concebidos através da observação e da participação realizada no campo de pesquisa. Visitando meu relatório de campo feito na disciplina de Danças Tradicionais do Nordeste 1, encontro apontamentos que me levam a pensar na relação dialógica entre as pesquisas em dança e no âmbito social, considerando a somatização dos eventos ocorridos em campo que se dão no corpo, como informações a serviço da pesquisa.

Estar dentro da manobra é se embriagar pela música e pelo movimento dos corpos, dando a sensação de “transe” por conta de suas repetições. São movimentos e repetições que parecem não cessar com as pausas. No fim do cortejo, saindo do espaço de formação do grupo, me percebo outra ao ver e

contrapor os lugares entre a observação e a participação, reconhecendo através das sensações, o que se tornava reflexão. (Trecho do relatório do trabalho de campo da disciplina de Danças Tradicionais do Nordeste 1, 30 de setembro de 2019)

Encantada por essa experiência, a busca pelo “objeto” de pesquisa que viria a caracterizar a monografia aqui escrita se direciona para questões que estariam no cruzamento entre as afet(ações) que carrego em minha trajetória na dança e as manifestações populares de minha cidade. Me levou a rememorar a escuta das histórias de minha mãe quando criança, na cidade de Rio Formoso, município localizado no estado de Pernambuco, tendo a memória das festividades, manifestações culturais e seus fazeres artísticos locais compartilhados, com o saudosismo incorporado de quem revive os desejos reminiscentes das entranhas. Recordações de infância, contadas desde a infância, encarnaram a pele de quem as escutava, formando memórias do que não foi vivido, mas que latejam, corporificadas. A presença de Maria Acelrad - orientadora deste trabalho - foi toque e ponto engrandecedor para o tecer do que aqui estamos abordando, enquanto mediadora das disciplinas acima citadas, trazendo provocações como a de que “a memória aponta para algo que está vivo?” e “quais danças seus parentes dançavam?”

Nessa escuta sobre as histórias do fazer artístico cultural da cidade de Rio Formoso-PE, em momentos diversos durante minha criação na cidade, e através do contato com as práticas etnográficas, manifestou-se o interesse pela realização de um aprofundamento junto aos sujeitos envolvidos nessas histórias, bem como seu resgate, a fim de fomentar um debate acerca dessas memórias. Percebendo o atravessamento dessa experiência reverberar no corpo, numa guiança das escolhas, vi essas histórias corporificadas através dos meus sentidos, iluminando a compreensão de que corpo é o que aprende a ser afetado (LATOURET, 2008). Com essas afet(ações), a escolha pela observação participante, ou “participação observante”, como provocou a Profa. Luciane Coccaro durante a palestra de abertura do I Seminário de Extensão e Pesquisa em Dança da UFPE, em novembro de 2021, se deu por perceber que sua realização se faz na imersão do próprio corpo, na percepção intuitiva, afinada com o grupo de pessoas estudado, para a elaboração de uma narrativa.

Considero que minha experiência na dança me trouxe sensibilidade para acessar as memórias aqui evocadas, de um corpo que dança com corpos que continuam a dançar através de suas recordações e afetos, que se fazem e se fizeram em dança. Nessa movência, me dispus a levantar as questões que aqui serão trazidas, tendo a dança como mediadora das relações que

a partir deste trabalho se fizeram encontro. Acselrad (2019: 76) vai dizer de forma sensível e direta que “dançar permite pensar melhor a dança, porque permite pensar por outros meios, acessando diferentes formas de pensamento”, envolvendo articulações entre os sentidos do corpo e suas possibilidades de movimentação.

As práticas, reflexões e argumentos em dança são gerados a partir de um corpo que é afetado pelo outro e pelo meio, podendo apontar reflexões sobre si e sobre o mundo, estando no próprio corpo o ponto de encontro das questões levantadas. Sandra Meyer (2014), pesquisadora da dança, nos provoca relacionando as práticas etnográficas com possíveis abordagens de pesquisa em dança contemporânea, apontando que este recorte traz em sua experiência a investigação que se dá através da percepção somática e sensitiva de si na ação, enquanto pesquisador(a) do corpo em movimento. É na corporeidade do(a) artista pesquisador(a) em dança e sobre dança que se formula a experiência e os desafios para a compreensão e descrição do campo e/ou objeto. Assim, intenciono mergulhar na relação da pesquisa em dança e nas práticas etnográficas, para a formulação de um pensamento científico sobre a experiência humana da memória e sua relação com os sentidos.

Nesse entrelace de sentidos, escuta, memória, corpo e dança aqui manifesto a motivação em acessar os fazedores da cultura popular de Rio Formoso, as manifestações culturais locais e de que forma elas (re)existem nos dias atuais. Contudo, são histórias de quem as viveu em um passado que hoje resiste na memória dos mais antigos, devido à ausência de suas apresentações, registros materiais, bem como à falta de debate e fomento sobre a memória cultural da cidade.

1.1. Tecer entre narrativas

Sabendo que os fazedores da cultura não se restringem aos gestores culturais e organizadores de festejos populares, mas, também, aos brincantes ou brincadores, busquei acessar as pessoas que participaram das manifestações culturais e artísticas da cidade para construirmos, por meio deste trabalho e seus possíveis desdobramentos, um documento, registro e relatos acerca de reflexões sobre a memória do passado cultural da cidade e como ela reverbera e resiste no corpo dos mais antigos e nas novas gerações também, na tentativa de compreender como a cultura se constitui através do tempo, podendo tanto extinguir quanto agregar características que refletem necessidades de transformação e manutenção das mesmas. Importa dizer que o

intuito deste trabalho não é problematizar as nuances que integram as transformações culturais no contexto aqui trazido, mas sim, entender o que pode um corpo dentro dessas transformações e como sua *tecnologia*¹ sensível é capaz de nos oferecer informações subjetivas que refletem marcas coletivas de transformação social e cultural, gerando, assim, possibilidades de produção de conhecimento e de registros materiais.

Além dos relatos das vivências que aqui serão apresentados, da memória inscrita nos corpos dos interlocutores e expressas através da oralidade, foi realizada uma pesquisa virtual via site de buscas, anterior à etnografia de janela, esta que abordaremos mais à frente, na tentativa de obter mais informações sobre as características artístico culturais da cidade, sendo encontrados apenas dados relativos aos saberes tradicionais como a pesca, práticas agroecológicas ligadas à presença da comunidade quilombola na região, e a história de sua ocupação dada por colonizadores. Mas, infelizmente, não obtivemos informações sobre as manifestações populares e culturais mais antigas, as quais nossos interlocutores mais evocaram, sendo elas o *dois de ouro*, pastoril, quadrilhas juninas e escola de samba, apenas algumas fotos da La Ursa de Siqueira achadas numa página da Comunidade Quilombola do Engenho Siqueira², que é uma agremiação organizada coletivamente pela comunidade, nascida em 1958. A única que, entre as manifestações populares mais antigas da cidade, resiste, entre blocos de carnaval que surgem e findam no decorrer dos anos, mantendo a máxima desse festejo que é o protagonismo popular em sua elaboração.

Rio Formoso é uma cidade situada na região da mata sul de Pernambuco, localizada a 88 km da capital Recife. Emancipada em 1850, completou neste ano de 2021, 171 anos. Durante minha vivência na cidade, pude perceber que Rio Formoso tem na sua história uma herança colonial expressa na arquitetura, práticas de tradição católica, engenhos espalhados na zona rural, assim como no etnocídio expresso no apagamento da memória social dos costumes indígenas. Seu nome tem origem na língua tupi, chamado Iobuguaçu, que significa grande rio verde, em referência a um dos rios que corre a cidade. “A terra dos manguezais”, como é conhecida pela população, conta com 23.719 habitantes, segundo IBGE (2021), que têm como

¹ Aqui, atribuo o conceito de tecnologia do corpo à capacidade de comunicação, expressão, que se estabelece através dos sentidos do corpo. Le Breton (2016) vai dizer que “o homem vê, ouve, sente, saboreia, toca, experimenta a temperatura ambiente, percebe o murmúrio interior de seu corpo, e assim faz do mundo a medida de sua experiência, o torna comunicável aos outros, imersos como ele no centro do mesmo sistema de referências sociais e culturais (2016: 16).

² Link da página do Facebook: <https://www.facebook.com/Comunidadequilombolaengenhosiqueira>, acessada em 29 de março de 2021.

fonte de renda o que suas águas oferecem, por meio da pesca de mariscos, peixes e passeios de barcos que cruzam as cidades vizinhas de Sirinhaém e Tamandaré. Foi nessas águas que nasci, bebi, me banhei e me reconheci, agora retornando na “maré cheia” depois de ter saído desse mangue para cruzar outras águas, migrando na busca de estudos e outras experiências. Além de suas águas, a terra também é reconhecida como lugar de troca, sendo manejada pela agricultura familiar, abastecendo a cidade de alimentos orgânicos e, também, livre de agrotóxicos. Na entrada e saída da cidade, percebe-se a extensão da monocultura da cana de açúcar, exploração característica presente nas zonas da mata, norte e sul, e que se estende pelas cidades vizinhas.



Figura 1: Manguezal. Fonte: site A Cidade e a História. Foto: Hernani Neves, 2013.

O afeto, portanto, é a engrenagem desse trabalho, dessa escrita. E aqui o vemos como o que mobiliza a ação, estando arraigado à memória na atualização dada pela experiência. Portanto, afet(ação), é a “intensidade corporal e vital que se diferencia da emoção, porque posta em movimento.” (MASSUMI, 2018 *apud* ACSELRAD, 2020). Como estuário, “*toda a água me passa*”, desaguando no encontro, despertando moveres.

Declaro que a relação com as possíveis metodologias antropológicas e o pensar nas experiências humanas a partir do olhar de meus interlocutores, despertou em mim um encantamento que vem sendo cultivado através desse trabalho, me levando a desenvolver uma pesquisa que se realiza por meio de uma etnografia sobre a cultura popular de Rio

Formoso. Me encontro fervorosa, inspirada, em estado de anseio pelo o que vem sendo realizado enquanto desejo do aqui e agora de minha vida.

Através desse estado de corpo, senti necessidade de pesquisar mais as práticas etnográficas e o que as move. Para tal, busquei uma bibliografia que refletisse sobre essa prática, seus processos históricos, elaboração, e, acessando *A Escrita da Cultura: Poética e Política da Etnografia*, coletânea de artigos organizada por James Clifford e George Marcus (2016), me atraiu pelo olhar poético que os autores a significam, considerando as múltiplas narrativas que circundam os trabalhos da escrita etnográfica. Nos vários ensaios desta coletânea, a etnografia é apresentada como ferramenta de pesquisa potencialmente poética, política e performática, considerando as subjetividades dos indivíduos na produção textual, incorporadas na intenção de evocar as vivências do campo. O fazer etnográfico surge como uma abordagem, dentro da disciplina da antropologia, que provoca um olhar sensível sobre o que se apresenta como questões a serem tocadas, colocando não só o corpo em campo, mas, além disso, aguçando os sentidos e convocando os agentes envolvidos a compartilhar reflexões acerca das questões encontradas, acessando dimensões do corpo e sua capacidade de elaboração a partir dos estímulos recebidos. Com isso, defende-se que a etnografia “não descreve qualquer conhecimento, nem produz qualquer ação”, ela funciona como potência evocativa “do que não pode ser conhecido discursivamente ou representado perfeitamente”, como diz Stephen Tyler, um dos autores dessa coletânea:

A evocação não é apresentação nem representação. Não apresenta nem representa quaisquer objetos; ainda sim, torna acessível, por meio da ausência, aquilo que pode ser concebido, mas não apresentado. Situa-se, assim, além da verdade e é imune ao julgamento da performance. Supera a separação entre o sensível e o concebível, entre a forma e o conteúdo, entre o self e o outro, entre a linguagem e o mundo. (2016: 184)

Ao reconhecer que a etnografia costuma ser elaborada por meio de sua potência evocativa, “a etnografia pós-moderna tenta recriar textualmente essa espiral de poesia e performance ritual” (TYLER, 2016: 187), rompendo com a norma cientificista da estética modernista que busca por significados unívocos e de representação objetiva. Ela promove uma relação dialógica, possuindo em si uma natureza colaborativa em sua elaboração, ecoando de forma polifônica, sem que haja uma palavra final de algum dos participantes dessa experiência, gerando um tecer entre narrativas. Esta polifonia sugere uma perspectiva relativa quanto às reflexões geradas a partir do trabalho de campo, porque é fruto de um trabalho conjunto entre o

etnógrafo e seus interlocutores, fazendo com que as experiências de todos os envolvidos se afetem e ofereçam ao leitor a possibilidade de percebê-las e, por elas, serem afetados.

Considerando a escrita do fazer etnográfico como uma experiência estética e evocativa, Cocco (2021: 3), antropóloga da dança, vai dizer que “o ato de (d)escrever é ao mesmo tempo alteridade, percepção de si e encontro subjetivo”, provocando os leitores a “estar lá”, presentificando a memória da experiência vivida através do pensamento e emoções. Pensar a etnografia em sua magnitude literária e poética se mostra um método que transborda a forma e se apresenta como um caminho de possibilidades de compreensão, afetos e elaboração de escrita e leitura, que se faz por sua colocação intersubjetiva. Dessa forma, percebo que essa abordagem se configura como um caminho possível na produção de conhecimento gerado a partir do encontro, da presença, elaborando-se através da compreensão da coexistência dos indivíduos e da potência perceptiva do corpo, em suas múltiplas afet(ações). Acselrad, em sua etnografia dos caboclinhos, ao falar da relação entre a dança e a guerra presente nessa manifestação, vai apontar a importância da escrita etnográfica como potencialmente política, dizendo que:

Iniciar uma etnografia pela problematização da escrita interessa sobretudo por seu poder de ignição de um trabalho que pretende reverenciar o poder desta linguagem, através de sua capacidade de permanecer, fazer aparecer fatos e personagens não devidamente contemplados pela história, integrar muitas vozes em tramas de discursos, articular diferentes temporalidades, além de reivindicar, politicamente, valores subjulgados. (2021: 81)

Nessa compreensão da abordagem etnográfica enquanto ação performática, numa relação política e artístico literária, percebo que a sensibilidade presente no fazer etnográfico nos convida, seus fazedores e leitores, para uma experiência sensorial e poética a fim de refletir sobre o conteúdo partilhado, rompendo com a ideia de uma verdade inquestionável, generalizada e reducionista, no que tange aos conhecimentos sobre a cultura e os sujeitos nela inseridos. O campo, em nosso caso, se apresentou como um caminho possível para o desenvolvimento desse estudo poético-etnográfico por conta do reconhecimento das narrativas latentes existentes nos corpos dos interlocutores. Narrativas que resistem e ecoam pela cidade, são recontadas, transpassadas, num tecer entre tempos e gerações. E que, de forma afetiva, circulam no imaginário das famílias, parentes e amigos que viveram uma época áurea das manifestações tradicionais, em Rio Formoso. Assim, buscamos, através desse estudo etnográfico sobre a memória cultural da cidade, compreender como o corpo é lugar de

inscrição, intermédio e de discursos construídos, intersubjetivamente, por meio de micronarrativas.

1.2. Etnografia de janela.



Figura 2: Etnografia de Janela: lugar de contato. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021.

Toda janela sugere uma troca. Lugar de fronteira. Um espaço entre-lugar de encontros possíveis proposto por uma suposta porosidade que se quer miscível. Que espaços de encontros se formam quando o contexto se dá através de um isolamento social? Que outras possibilidades de encontro emergem, quando a fronteira está tensionada, escancarando seus limites? As janelas que se abriram diante de um cenário caótico de distanciamento social foram intermediadas por dispositivos de comunicação digital, nos oferecendo possibilidades outras de interação interpessoal, fazendo refletir sobre o que provoca, estabelece e motiva o encontro entre sujeitos. Aqui, as câmeras e microfones vieram como janelas que se abrem para o contato.

O desejo era caminhar ao encontro dos interlocutores. Criar um mapa dos caminhos percorridos, uma cartografia dos lugares onde aportassem as memórias evocadas. Mas, diante da necessidade do distanciamento social e da inviabilidade do encontro presencial, nos deparamos com algumas questões impostas pelo contexto pandêmico. O que vinha sendo idealizado para a construção deste trabalho foi criando formas outras, redefinindo desde o prazo para o seu desenvolvimento, até as técnicas e escolhas metodológicas, guiadas pelas necessidades de controle da pandemia do Covid-19. Assim, surge a problemática de como acessar os interlocutores para a construção desse estudo, pois encontram-se em faixas etárias

diversas o que, por sua vez, significa que envolve pessoas de alto risco de complicações por contaminação do vírus em questão. Com isso, a estratégia de acesso aos interlocutores foi se estabelecendo na medida das possibilidades em acessá-los.

Nesse cenário, foi necessário questionarmos outras formas de pensar o corpo presente sobre o intermédio de ferramentas virtuais e telecomunicativas, considerando o que se ganha e o que se perde sem a presença física, quais recursos e instrumentos se fazem necessários para a realização deste estudo. O que parece indispensável na realização das atividades de campo - a presença, a observação participante, a convivência -, se apresenta como uma possibilidade de repensar e reformular a elaboração dos pressupostos das práticas etnográficas durante o contexto de isolamento social, sem deixar de considerar a ética fundamental na relação entre etnógrafa e colaboradores, sabendo que o cenário posto requer afastamento social para garantir a integridade dos envolvidos.

O encontro pressupõe o contato, sendo este estabelecido pelos sentidos corporais, se fazendo *tecnologia* de percepção do mundo na busca por significações. Essa percepção se dá pela capacidade sinestésica impressa em nossos corpos. Le Breton (2016: 24) vai dizer que “a condição humana é corporal [...] As percepções sensoriais arremessam fisicamente o homem no mundo, e no mesmo modo no âmago de um mundo de significações”. Pelas janelas virtuais contatos se estabeleceram e afetos foram trocados e gerados. A visão e a audição, a voz projetada em seus tons, o espaço ocupado pelos corpos exibido pelas câmeras foram os condutores dos encontros que aqui serão evocados.

Quando pensamos em alteridade no fazer antropológico, durante o período de isolamento social, em contexto de pandemia, percebe-se que esse conceito se torna mais visível, aparentemente, por ser uma vivência experienciada por todos, se mostrando como um problema social. Logo, os impasses colocados por esse contexto acarretam mudanças metodológicas e, se tratando de antropologia e suas práticas, o que de antemão se apresenta como um empecilho, se mostra como algo a ser considerado e refletido a partir dessa nova, ou outra, experiência e realidade. Importa dizer que, por mais que seja um problema que afeta a todos, a pandemia pode atingir as pessoas de formas diferentes, escancarando as desigualdades sociais e evidenciando a postura política dos indivíduos e gestores, assim como de pesquisadores, diante da crise que estamos vivendo. No Brasil, por exemplo, além da crise sanitária, vivemos uma crise política e socioeconômica estimulada por um governo

negacionista que se faz ausente no combate e enfrentamento à pandemia, mesmo diante de mais de 615 mil mortos por coronavírus, até o momento da escrita deste trabalho. O que muda em termos substanciais na relação online e presencial, no que diz respeito à pesquisa etnográfica? Na carência da presença corporal partilhando o mesmo espaço físico, outras possibilidades de encontro emergem, reforçando o caráter experimental da etnografia, que se propõe, primeiramente, a compreender as possibilidades de atuação em campo.

É sabido que determinados estudos demandam uma imersão no contexto que se deseja pesquisar, na tentativa de perceber como os sujeitos se manifestam em suas culturas, com seus costumes, em seus territórios, ritos, rotinas, numa relação que se quer presente fisicamente, no mesmo lugar, para se construir reflexões coletivas acerca do objeto estudado. Para este trabalho, onde a memória das manifestações populares de Rio Formoso é o próprio objeto de pesquisa, tendo a oralidade como principal ferramenta de pesquisa e sendo o meio ao qual essas memórias resistem até os dias de hoje, na ausência de registros materiais que as representem, os encontros mediados por plataformas digitais e redes sociais facilitaram o acesso ao objeto estudado, por mais condensado que tenha sido. Contudo, era desejado contatar mais interlocutores, incluindo os participantes das manifestações culturais mais antigas, percorrer as ruas e lugares onde estas aconteciam, promover encontro entre nossos interlocutores. Mas com o isolamento social e o prazo encurtado para a realização desta monografia em decorrência de dois semestres em suspensão no ano de 2020 nas universidades federais do Brasil, ficamos apenas com a possibilidade de recriar, reinventar, tatear outras rotas para a realização do trabalho. Atributos, inclusive, pertinentes à arte e à etnografia.

Nessas circunstâncias, talvez, o que estejamos desenvolvendo aqui seja algo que arriscamos chamar de uma “etnografia de janela”, que se caracteriza pela realização de entrevistas e conversas realizadas por intermédio das janelas virtuais, condição possível para desenvolver uma relação de escuta, olhar e percepção entre a pesquisadora e os colaboradores da pesquisa, sentidos compreendidos como necessários e fundamentais às observações que aqui levantamos. Através do que chamamos de pesquisa afetiva, que é o costurar de histórias por meio de citações e referências de pessoas que tiveram algum envolvimento com as manifestações culturais de Rio Formoso, foi se formando uma rede de colaboradores, havendo troca de contatos e reconhecimento de interesses para a elaboração do trabalho.

Se perde o cheiro, a temperatura, o percurso do caminhar, os encontros do meio do caminho, o toque da pele com o que compõe o espaço. No entanto, o querer, a memória compartilhada, os sentimentos e sensações percebidas através da imagem projetada, a disponibilidade em abrir suas janelas, transcendeu e transpassou os limites impostos pelo isolamento social, sem perder o “contexto da situação”, como coloca Peirano (2008) ao citar Malinowski, nos lembrando que nossos sentidos corporais também são instrumentos de comunicação a serviço da pesquisa.



Figura 3: Etnografia de janela: encontro pela janela com Rychards Aquino. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021.

Para esse estudo sobre a memória das manifestações culturais em Rio Formoso, costuramos histórias que surgiram através do depoimento de parentes, que por sua vez, referenciaram outros sujeitos que se entrelaçavam com as mesmas histórias, chegando em outras pessoas que também se envolviam com as manifestações. Para realizá-lo, considerei as histórias contadas pela minha mãe, Vera Araújo, de 62 anos, fora e dentro do contexto deste trabalho, que compartilhava suas memórias e experiências de vida, carregada de saudosismo da época em que era possível vivenciar manifestações culturais como o samba, pastoril e o dois de ouro, grupos dos quais ela participava e prestigiava. Essas histórias eram sempre contadas como se sua memória fosse uma herança. Havia um certo orgulho e tamanho apreço por ter vivenciado uma época tão repleta de manifestações artísticas e culturais na cidade, que a faz se reconhecer como artista até nos dias atuais.

Vera Araújo é aposentada e nos recebeu em sua casa, abrindo sua janela virtual para a realização da entrevista, realizada no dia 12 de julho de 2021, situada no bairro da Cohab, da cidade de Rio Formoso, onde nasceu e foi criada. Orgulhosa da cidade em que vive, nos conta que sua riqueza também está nos livros de história de Rio Formoso, os quais alguns deles, segundo ela, não existem mais no museu e biblioteca da cidade.

Meu primeiro trabalho foi ser bibliotecária. Aí como eu gosto de ler muito, eu amei trabalhar lá. Hoje eu não tenho, eu perdi, mas eu copiava tudo que eu via, de Rio Formoso. Eu copiava dos livros antigos e passava pra um caderno. Mas eu tenho em xerox a vida de Rio Formoso todinha e jamais eu quero perder essa relíquia que eu tenho. Hoje, eu fico triste porque eu fui lá no museu, e, chegando lá eu perguntei e o pessoal não soube responder por algum livro de Rio Formoso daquele tempo antigo, entendeu!? Daquele tempo antigo quer dizer dos 64 anos pra trás. Não existe história escrita, mas eu fico triste porque falaram pra mim que não tem. Aí eu fico gratificante a mim mesma porque eu tenho guardado a história de Rio Formoso. (Vera Araújo, em entrevista concedida à autora, 2021)



Figura 4: Etnografia de janela com Vera Araújo. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021

Com essa escuta atravessada em minha história, abrangendo a escrita deste trabalho, surgiu uma curiosidade em acessar outras narrativas sobre esses festejos, assim como compreender o que levou à desconfiguração da circulação e apresentação das mesmas, e o que, nessa desconfiguração, me levou a considerar que essas manifestações haviam desaparecido.

Foi partindo dos afetos dessa primeira escuta que esse estudo surgiu, o qual foi compartilhado com Rychards Aquino, 26 anos, através da rede social Instagram, no dia 03 de junho de 2021. Ao contactá-lo e comunicá-lo sobre as motivações do trabalho, ele referenciou sua família

como grande inspiração do seu fazer artístico, e logo nos sugere a participação de sua mãe, Ninha, para elaboração deste trabalho. Rychards se reconhece como recreador e artista do corpo, hoje graduando em Engenharia de Materiais na UFRPE. Ele nos contou sobre como sua trajetória nas artes do corpo teve forte influência dos relatos de seus familiares, que também participavam das manifestações que foram mencionadas por Vera Araújo. Rychards é bastante conhecido na cidade pelo seu trabalho dentro das danças tradicionais. O conheci ainda adolescente, quando frequentávamos a mesma escola e fomos parceiros no mesmo grupo de capoeira.

Dalvanira Miranda, de 42 anos, que prefere ser chamada de Ninha, é mãe de Rychards. Ela carrega em seu discurso, desde o início de nossa conversa, o afeto sobre a presença da dança em sua vida, referenciando sua mãe, avó de Rychards, enquanto participante dos festejos populares da cidade quando mais nova. Quem abriu a janela virtual, nos levando para o terraço de casa, foi Ninha, no dia 27 de junho de 2021, que recebia a visita de Rychards, nos possibilitando uma troca entre família dentro do mesmo espaço, no bairro da Unicap, também em Rio Formoso.

Não posso ver uma lata na rua batendo que “bora, vamos pra rua, a gente vai dançar”. Tanto que minha avó, que eu considero minha vó porque criou minha mãe, Dona Teia, ela sempre diz, hoje não que ela tá já doentinha não lembra muito das coisas, mas sempre quando ela tava lúcida, assim, o pessoal chegava lá em casa: ah, Nininha, que ela me chamava assim, de Nininha. Nininha sempre gostou de dançar. Essa menina sempre foi virada. Ela conta que tinha um móvel lá em casa que tinha um radinho, que colocava o radinho em cima. Ela diz que eu pequenininha, quando ligou o rádio, tome a dançar. E isso era todo santo dia. Ela só bastava escutar o rádio tocando. E foi assim, sem ninguém me ensinar, que eu aprendi a dançar. E fui crescendo e gostando de dançar. Até hoje gosto de dançar. Não perco não. (Ninha, em entrevista concedida à autora, 2021)

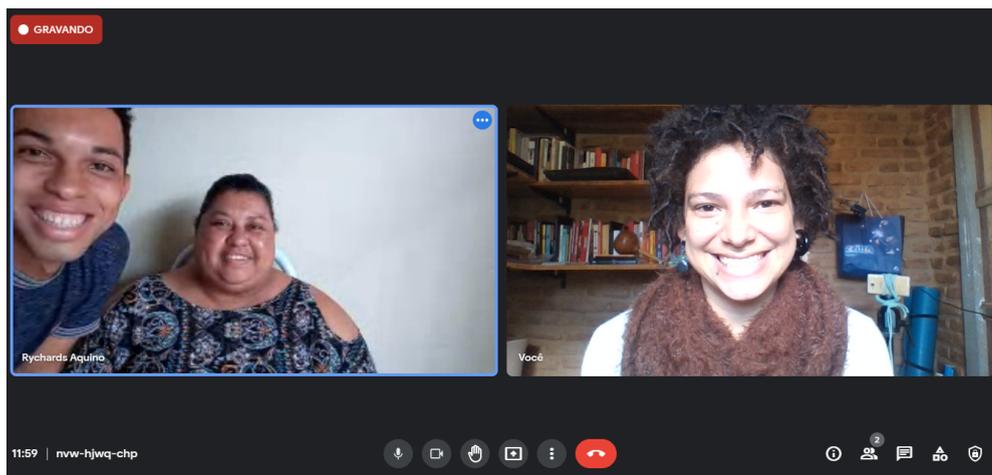


Figura 5: Etnografia de janela com Rychards Aquino e Dalvanira Miranda. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021.

Havendo já uma relação próxima com Vera Araújo e Rychards Aquino, o primeiro contato com eles para convidá-los para participar desse trabalho se deu através da rede social Whatsapp e Instagram, no mês de junho de 2021, onde, posteriormente, estabelecemos contato através de janelas virtuais mediadas pela plataforma de videoconferência Google Meet, para a realização dos encontros. Para as entrevistas, as perguntas foram semiestruturadas, formuladas para conduzir o encontro pelo caminho desejado, mas a proposta era sobretudo a de debater, refletir e prostrar sobre desejos, recordações e transformações no campo da cultura e da arte em Rio Formoso. Esses encontros tiveram, em média, uma hora de duração, realizados nas salas virtuais, onde fomos convidadas a compartilhar nossas casas. Para pensar as “pistas” condutoras do encontro, dividi os interlocutores em três partes, separadas pelo que chamei de novelo, tendo as perguntas direcionadas a depender da vivência de cada colaborador(a). Eram eles: novelo 1: público prestigiador; novelo 2: artista da geração atual; e, novelo 3: agente cultural da cidade. Das perguntas norteadoras, eram elas:

- (Novelo 1) Quais os símbolos e características das manifestações culturais que ocorriam;
- (Novelo 1) Como se dançava nessas manifestações e festejos;
- (Novelo 2) Como é ser artista em Rio Formoso;
- (Novelo 2) Como criar em tempos de isolamento social;
- (Novelo 3) Qual experiência ou recordação tem com a dança, se dançam, independente do contexto;

- (Todos) Quais referências artísticas rioformosenses têm;
- (Todos) Como vêm as mudanças que ocorrem nas tradições culturais em Rio Formoso.

Novelo é o que se dispõe a ser tecido. Corpo repleto de fios, emaranhados, ou não, que carregam desejos de serem costurados. Fios de memória que tecem saberes, vivências e histórias em narrativas que transbordam do corpo e se manifestam no tecer entre pareias. É o corpo que se apresenta como mediador dessas histórias, se mostrando como lugar da memória e construtor de narrativas sociais.

Dado o contexto do isolamento social, ainda assim, conseguimos realizar um encontro presencial com Moacir Correia, no dia 09 de junho deste ano, tendo em mãos álcool 70°, máscaras Pff2, cobrindo a boca e o nariz e mantendo, aproximadamente, 1,5 metros de distância, protocolo de segurança contra o contágio do Covid-19, estabelecido pelo Ministério da Saúde. No acolhimento e sensibilidade que se apresenta em uma cidade pequena e interiorana, onde muitos se conhecem, conseguimos o contato de Moacir Correia, 43 anos, numa feira de orgânicos produzidos e comercializados pela agricultura familiar do Engenho Siqueira, que acontece toda quarta-feira no centro de Rio Formoso. Encontramos com Moacir debaixo de uma árvore, ao lado de um criadouro de peixes e de sua casa que também é um museu, num dia ensolarado. Ele é o fundador do Museu Quilombola Jahbes³, termo bíblico escolhido por Moacir, onde desenvolve trabalho voluntário na comunidade há 26 anos, catalogando artefatos históricos de seus antepassados, que foram transmitidos pelas mãos de seu avô e de seu pai. Tivemos a oportunidade de visitá-lo, antes da realização das entrevistas aqui apresentadas, para conhecer seu trabalho, o espaço e um pouco da história da comunidade. No museu, é possível encontrar ferramentas de trabalho no campo, objetos doados por visitantes e por moradores da comunidade, no que se caracterizaria como um *ecomuseu*, pela colaboração coletiva da comunidade a partir de sua memória e identidade cultural, se tornando “um instrumento de autoconhecimento para a prática de uma museologia experimental com base no *patrimônio local*” (BRULON, 2015).

³ Jahbes é um termo bíblico que Moacir Correia escolheu para nomear o museu, representando sua trajetória de vida, encontrando no versículo da bíblia ao qual há uma passagem com esse termo, um ponto de fortaleza.



Figura 6: Museu Quilombola Jahbes, Engenho Siqueira, 2021. Acervo pessoal da autora.

Minha tia Naurinha, [...] a primeira coisa que ela ia buscar era a raiz da família. “Você é filho de quem, mora onde, quem são seus pais”, tudo isso. Então, a gente sentava, começava a falar das danças, da cultura, o que nossos pais e nossos avós faziam, os bisavós, também. Então eu aprendi um pouco, não tudo, que é impossível. Nos 26 anos que trabalho aqui na comunidade, fui aprendendo a cultura da minha comunidade. (Moacir Correia, em entrevista à autora, 2021)

Moacir demonstrou-se encantado pela forma com a qual sua família se relacionava, e se relaciona, com a cultura de sua comunidade. O Museu Quilombola Jahbes resiste há 14 anos, sem fomento e apoio financeiro, tendo Moacir como único gestor e pessoa que realiza todo trabalho demandado do espaço, com o apoio da família que mora junto do museu, que é extensão de sua casa. Lá, também conhecemos Mônica Correia, sua filha de 12 anos que já está escrevendo seu primeiro livro de poesia autoral. Além do encontro presencial com Moacir, também tivemos a oportunidade de nos encontrarmos, virtualmente, no dia 01 de julho de 2021, onde aprofundamos o debate acerca do que circunda este trabalho.

Hoje, sabendo que uma das principais ferramentas de resistência e transmissão de saberes na cultura popular e tradicional vem da oralidade (SOUZA, 2005: 413 *apud* ACSELRAD, 2011), surgia, na época em que eu acessava essas histórias contadas, uma sensação de aprender sobre algo sem conseguir vivenciá-lo, nem vê-lo. Por outro lado, notava-se a grandiosidade da experiência na contação das histórias, proporcionando à imaginação a possibilidade de recriá-las e reinventá-las. Essas histórias falavam sobre danças, cortejos, manifestações populares e eventos que aconteciam na cidade, o que abordaremos no próximo capítulo.

Capítulo 2

A memória encarnada

*Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático,
a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo,
portal da sabedoria.
(Leda Martins)*

Nas trocas de experiências de vida, nas conversas entre família e amigos, o conhecimento sobre as manifestações culturais em Rio Formoso vai sendo “registrado”, repassado e recontado, a partir da potencialidade do corpo em estabelecer uma negociação entre meios. O corpo, aqui discutido, vem como principal instrumento que dá a medida e as dimensões do mundo, tendo, através dele, os sentidos aguçados, onde toda percepção é comunicação e comunhão (LE BRETON, 2016).

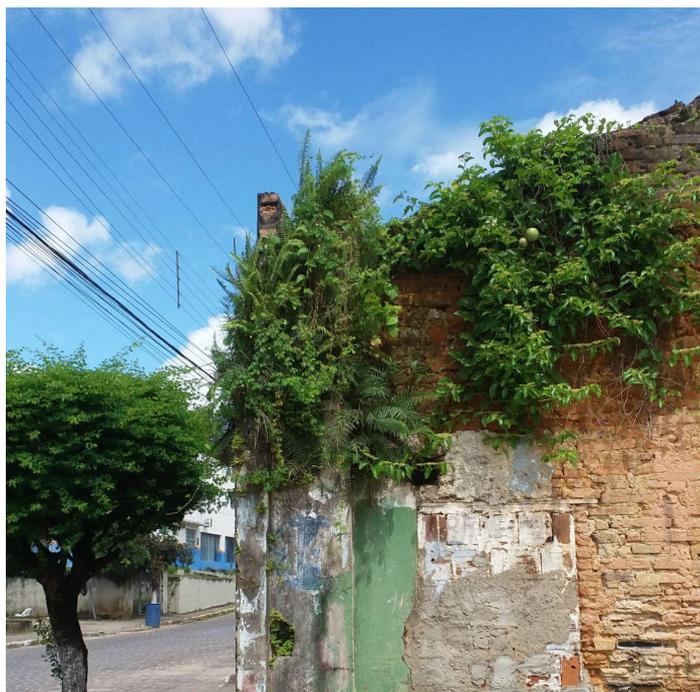


Figura 7: Ruína frutificada em Rio Formoso. Acervo pessoal da autora, 2021.

Ruína é espaço entre. O “em”, como disse Coccaro, na palestra referida acima, parte da programação do Seminário de Pesquisa e Extensão em Dança/UFPE, realizada no dia 08 de novembro de 2021, para se referir à tensão mútua entre a teoria e a prática dentro do fazer etnográfico, as relacionando enquanto posições que se confundem e se preenchem. O “em” como lugar povoado, que se faz em relação. A ruína contém o mistério, sendo o segredo do

espaço e do tempo integrando um lugar, evocando vestígios do invisível. O ruir do tempo se fazendo atemporal.

Vi a ruína frutificada depois de voltar a morar em Rio Formoso no dia 23 de maio de 2021, quando passava pela Rua Bela num dia de domingo ensolarado. É uma obra que se move em sua temporalidade ruínosa desde minha infância na cidade, onde desconheço do que se tratava esse espaço, anterior ao ruir. O observar era conduzido pela movência do eco da imaginação do tempo. Meu corpo ao cessar a caminhada e observá-la, se fez corpo-ruína, se movendo em outro tempo, em dimensões outras revestidas pela minha pele. A ruína, talvez “a casa do abandono”, como diz Evandro Silva⁴, para contrariar a ideia de que a ruína é coisa alguma, sendo ocupada pelo devir do tempo materializado em corpo-fruto, que se estende até minha pele através de seu sabor de maracujá. A pele que também é o fruto na ruína, onde, naquele instante, foi encontro de mistérios ancorados em nossos corpos. Corpo-hállida-corpo-ruína-corpo-fruto. Pensar com a ruína da Rua Bela, me fez pensar como nossos corpos se relacionam com o espaço e com o tempo. O movimento contido na paragem, a memória explícita em nossos corpos, comungando analogias sobre si mesma. Meu Eu que a observa estabelece uma relação quinestésica dialógica com o corpo observado.

Por cinestesia ou quinestesia, em diálogo com alguns autores, Acselrad vai dizer que “é um termo que busca dar conta das sensações e percepções geradas pelo movimento”, entendendo o movimento como uma associação de senso espacial corporal interno e externo (CASTRO & GOMES, 2011: 125 *apud* ACSELRAD, 2019: 139).

A cinestesia, considerado o sexto sentido do corpo ou "sentido do movimento", registra informações "de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos" (Suquet, 2009: 516) fazendo dialogar o sensível e o imaginário. (ACSELRAD, 2019: 139)

A relação que estabeleci com a ruína naquele momento, me rendeu apontamentos que me levaram a refletir sobre minha atuação enquanto pesquisadora em relação com o campo e o objeto de pesquisa, entendendo a complexidade do contexto de isolamento em que se dava. Se minha intenção era realizar uma pesquisa sobre a memória encarnada de meus interlocutores,

⁴ Evandro Silva é cineasta e reflete brevemente sobre a ruína na descrição de seu filme *A Morte do Cinema*, disponível no link do Vimeo: <https://vimeo.com/150620739>

os encontrando presencialmente, visitando os lugares em que se realizavam as manifestações que eles evocassem, onde eu me apoiaria, buscaria suportes e recursos para acessar meu objeto? Está no corpo, seus sentidos e afet(ações) o ponto de encontro e suporte das relações que busquei estabelecer.

Aqui trago a noção de corpo abordada por Bruno Latour (2008: 39), que diz que “ ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, «efectuado», movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto”. Esta noção me faz pensar que o próprio existir de um corpo se dá através dos afetos que sua dimensão sensível o possibilita. Latour ainda argumenta, procurando definir corpo como:

um interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos. O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo de superior - uma alma imortal, o universal, o pensamento - mas aquilo que deixa uma trajectória dinâmica através da qual aprendemos a registar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo. É esta a grande virtude da nossa definição: não faz sentido definir o corpo directamente, só faz sentido sensibilizá-lo para o que são estes outros elementos. (2008: 39)

Procurar definir um corpo é sobretudo compreendê-lo como uma interface dinâmica, sujeita a afet(ações) que engrenam sua subjetividade a partir das relações que o sujeito exerce. Nesse sentido, relembro a citação de Massumi feita por Acselrad, anteriormente destacada, ao falar de afet(ação), que é o que mobiliza a ação, relacionando com a noção de corpo proposta por Latour, e o conceito de memória coletiva, trazido por Maurice Halbwachs, quando ele põe em diálogo os afetos e a memória na construção subjetiva e social dos sujeitos.

Por memória coletiva, Halbwachs (1968) vai dizer que as memórias de um sujeito nunca são individualizadas, na medida em que a lembrança não pode coexistir alheia à um grupo social. Entretanto, para que a memória coletiva seja constituída, é necessário que haja uma relação estreita entre a afetividade do sujeito para com o grupo, para que se estabeleça uma identificação e rememoração das imagens concebidas através de suas afet(ações). Assim, a memória individual é elaborada a partir do seu ponto de vista sobre as referências construídas pelo meio ao qual o sujeito se relaciona.

Em campo, a saudade, as afetações dos interlocutores estiveram presentes do começo ao fim dos encontros, formando uma atmosfera saudosa repleta de cenários, pessoas e histórias. Pude me reconhecer e me conectar com diversas histórias contadas pelos interlocutores, em especial as de Rychards, que vem da mesma geração que a minha e carrega em sua trajetória de vida as memórias das manifestações culturais que seus parentes viveram, reverberando em suas práticas artísticas.

Já vinha carregando comigo o preceito da cultura que minha família vinha trazendo. Mainha, quando era mais nova, dançava pastoril. Dançava quando era jovem, quando ela tinha 14 anos, mais ou menos. Mainha era do cordão azul e minhas tias do cordão vermelho. Geralmente, o pastoril era desenvolvido por bairros, aqui, na época [...] e minha madrinha, Jane Carneiro, era uma das idealizadoras desse pastoril. (Rychards Aquino, em entrevista à autora, 2021)

Reconheço que minha própria jornada artística começou em meados de 2010, quando participei do grupo de capoeira regional Cordão de Ouro, fundado pelo Mestre Suassuna. Em Rio Formoso, quem coordenava o grupo era o Professor Nino, hoje contra mestre, que organizava os treinos que se davam de segunda a sábado, sempre em espaços públicos ou abertos da cidade. Lá, pude integrar o afoxé e o maracatu em que me apresentei algumas poucas vezes. Alguns anos depois, ao me mudar para Recife, capital de Pernambuco, em busca de estudos, tive acesso a algumas oficinas de danças que me despertaram o interesse em aprofundar meus conhecimentos sobre e em dança, me levando a concorrer à vaga de ingresso ao curso de Licenciatura em Dança da UFPE. Mas, antes disso, e muito antes de integrar o CDO⁵ Rio Formoso, me recordo por meio de fotografias e algumas outras memórias, de quando criança participar de apresentações de dança na escola. Vera Araújo, interlocutora deste trabalho e minha mãe, sempre fez questão de que eu e minha irmã participassem de atividades artísticas e culturais. O que a deixava sempre orgulhosa e feliz. Quando não havia interesse nosso, ela logo colocava, em seu discurso, as lembranças de quando participava dos festejos populares que aconteciam em sua época de juventude.

Essa relação dialógica que se estabelece entre as gerações, a partir dos argumentos dos autores aqui trazidos, me faz refletir que há nos corpos dos mais novos e dos que acessam essas histórias sobre o passado cultural de Rio Formoso, a lembrança do que não foi vivido, do que está presente na memória da cidade e que é elaborado a partir da experiência sensorial do

⁵ Sigla do grupo Cordão de Ouro.

corpo, ao ouvir, ver, sentir os relatos dos mais antigos. Percebo em meu corpo atravessamentos sinestésicos, que surgiram antes e durante o campo, e surgem no decorrer desta escrita, assim como quines-tésicos, por me apresentar relações que envolvem minhas afet(ações), memórias e devires. Este trabalho é, antes de tudo, uma experiência quines-tésica.

Enquanto lugar de memória e conhecimento, Leda Martins, pesquisadora da memória inscrita no corpo e da literatura oral (2003), resgatando Pierre Nora, vai falar dos ambientes de memória para aqueles que estão constantemente se recriando e se transmitindo através “dos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes”, não se resguardando a apenas arquivos, museus ou bibliotecas. O corpo, portanto, é lugar da memória, que é performance, em performance.

2.1. O que se manifesta

No contato prévio com nossos interlocutores para comunicar de minhas motivações para este trabalho, havia o direcionamento para um debate acerca da memória das manifestações culturais que aconteceram no passado em Rio Formoso, buscando deixar evidente a hipótese de que elas ainda (r)existem nos dias de hoje. No começo dos encontros, Vera Araújo, Rychards Aquino e Moacir já se prontificavam a falar de seus afetos em relação à dança e à cultura popular.

Nos primeiros minutos do encontro, Rychards sorrindo fala de sua satisfação em estar trabalhando com o que gosta, através do que ele pode relacionar seus conhecimentos artísticos adquiridos na capoeira, na dança quando participava de um balé cultural e enquanto integrante de um grupo de canto coral na Universidade Federal Rural de Pernambuco, onde estuda Engenharia de Materiais. Disse também, que a todo momento está buscando se relacionar com outras linguagens artísticas. Na dança, ele considera que sua trajetória se iniciou em 2009, com a Caravana da Luz, um projeto que “tem a missão de distribuir saberes e trocar conhecimentos por meio de professores de diversas áreas que viajam em grupo para cidades do interior, de forma solidária e voluntária⁶.” Mencionou também haver resistência por parte de seu pai em permitir que frequentasse as aulas de dança oferecidas pelo projeto, o que o fez

⁶ Descrição retirada do blog do projeto, acessado em 01 de julho de 2021. Link de acesso: <http://caravanadeluzcultural.blogspot.com/>

realizar sua inscrição, escondido. Mesmo com as dificuldades, foi uma surpresa o acolhimento recebido pelos integrantes do projeto, onde o fez “se sentir em casa”, tornando-se o bailarino principal em suas apresentações. Surpreso, lisonjeado e de sorriso largo, como sempre, Rychards fala da maravilha de ter sido reconhecido como artista e de ter essa experiência como ponto de partida para sua jornada, que lhe rendeu outras oportunidades. Durante o projeto, os integrantes da Cia Iobuguaçu também participavam das oficinas e ensaios de dança. De acordo com Rychards, “eles ficaram me observando e eu nem notei.” Na apresentação final do projeto, Rychards é convidado para integrar a companhia de dança da cidade, o que, de mãos no peito, ele fala do quanto ficou feliz com o convite, mas assustado pela possível reação que seu pai teria. Eles ofereciam oficinas de danças tradicionais como xaxado, maracatu de baque virado, frevo e caboclinho. Dentre elas, o maracatu foi o que despertou maior interesse e identificação, “principalmente pela história que carrega, pelo simbolismo”. Depois do maracatu, a outra paixão de Rychards foi o frevo, o que também o levou a procurar a capoeira, pela ligação histórica que existe entre essas duas práticas.

Quando Rychards foi convidado para participar da Cia Iobuguaçu, o grupo já tinha em média 10 anos de existência, vindo como desdobramento da quadrilha junina chamada Flor do Campo, surgida no bairro do Campo em Rio Formoso. A quadrilha formada por moradores do bairro ganhou a cidade sendo fomentada pelo governo municipal, o que garantiu a saída do grupo para realizar apresentações em outras cidades, gerando o interesse em abarcar outras danças tradicionais em seu repertório. Ivanildo Santos, Marquinhos Coutinho, Jadson Douglas, Ana Souza foram alguns dos idealizadores do Flor do Campo. No debate sobre qual nome escolher para a companhia de danças tradicionais, surge o nome de origem da cidade, o Iobuguaçu, que significa, como já foi dito acima, grande rio verde. Rychards integrou a nova geração do grupo naquele momento.

Foi vivendo essa experiência e se sentindo “à vontade” para se relacionar com as danças tradicionais, que Rychards traz os atravessamentos que sua família o proporcionou, ao relatar suas vivências dentro das manifestações culturais, dizendo:

Já vinha carregando comigo o preceito da cultura que minha família vinha trazendo. Mainha, quando era mais nova, dançava pastoril. Dançava quando era jovem, quando ela tinha 14 anos, mais ou menos. Mainha era do cordão azul e minhas tias do cordão vermelho. Geralmente, o pastoril era desenvolvido por bairros, aqui, na época [...] e minha madrinha, Jane Carneiro, era uma das idealizadoras desse pastoril.

Minha avó deu início a cultura do pastoril, né, minha mãe seguiu essa linha. Minha mãe e minhas tias. Aí ficou aquele tema: será que Rychards ou Shirley vão participar do pastoril? Acabei não participando efetivamente. Em 2019 me convidaram para coreografar um pastoril. Meu Deus, como que vou coreografar um pastoril? Eu sei, tenho conhecimento através da minha mãe e da minha avó, porque mainha sempre me contava que tinha participado, minha vó, minhas tias. Foi um convite do padre da cidade [...] Mainha acabou de comentar isso de novo: “teve a mãe, teve a filha, será que os netos vão participar?” (Rychards Aquino, em entrevista à autora, 2021)

Percebendo que as práticas artísticas de Rychards carregam um hibridismo expresso em sua dança, cruzando saberes de várias abordagens tradicionais, também buscando referências na cultura pop e clássica, assim como afet(ações) de sua família, pergunto que dança que está em seu corpo:

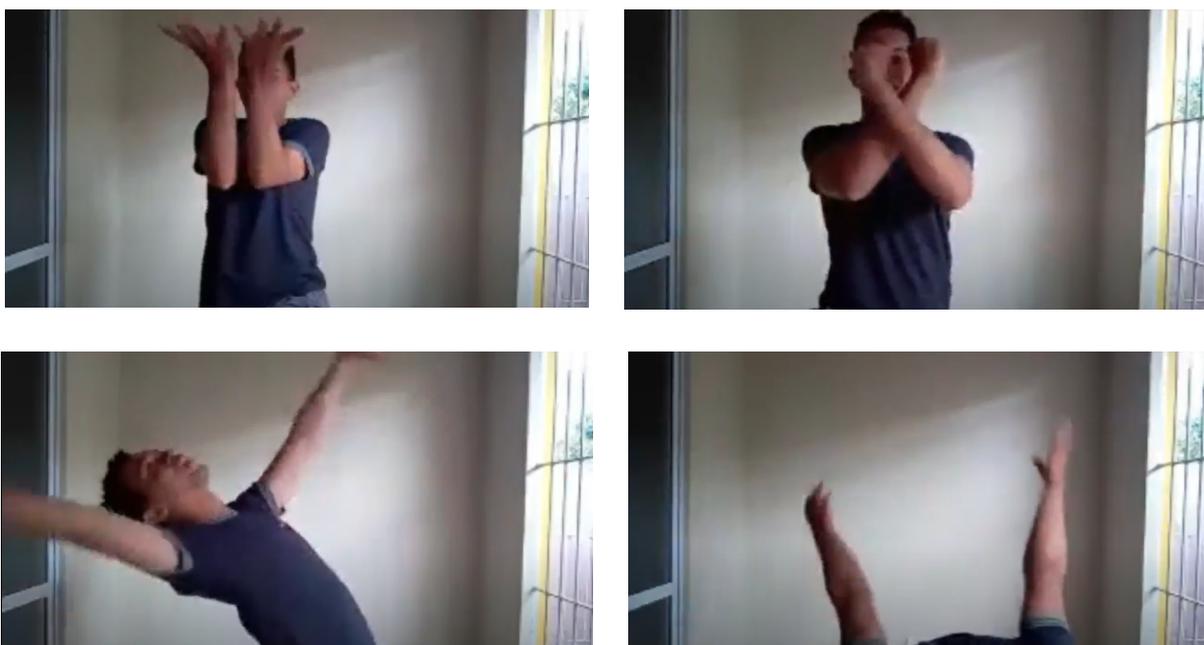


Figura 8: Rychards Aquino dançando. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021.

Também me senti convidada a dançar. A gente que já compartilhou rodas e palcos, naquele momento, seria uma oportunidade de nossas danças se reencontrarem.

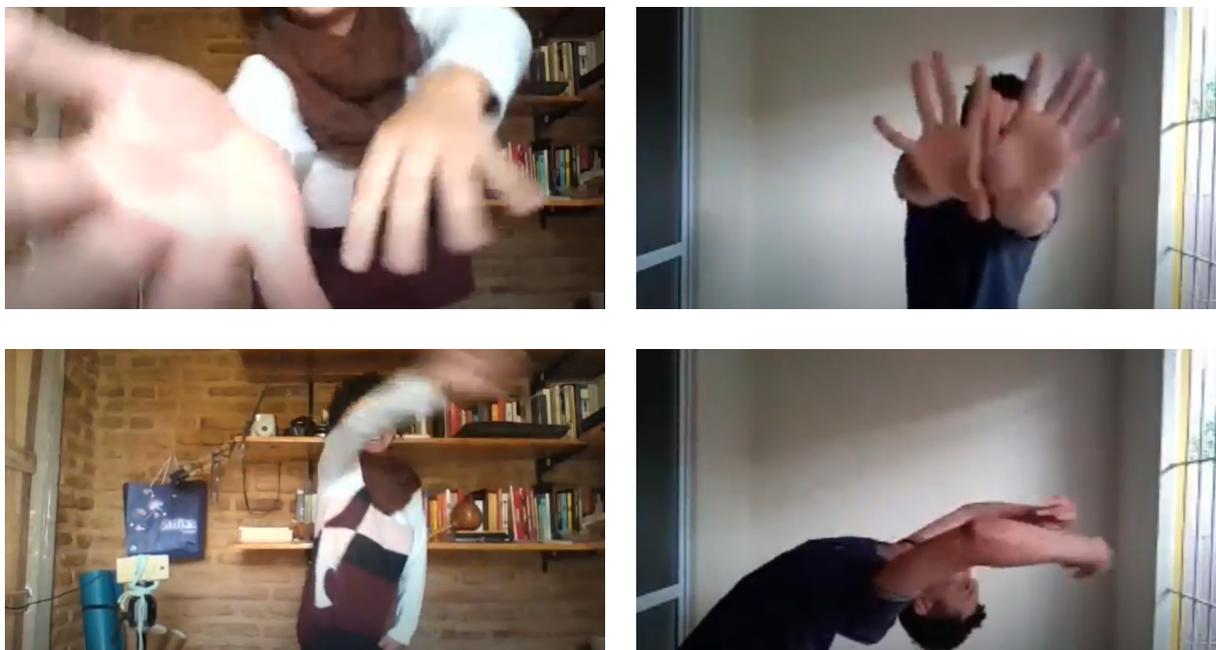


Figura 9: Rychards e Hállida dançam. Print do registro da etnografia de janela, 2021.

Nossos movimentos cessaram no mesmo instante. Ficamos nos olhando enquanto gargalhávamos intensamente. Nossos corpos estavam mergulhados no riso, atravessados pelo prazer gerado pelos nossos movimentos. Ofegante, Rychards comenta que em sua dança estava contida práticas que ele desenvolve no dia a dia, declarando que seu fazer é “instituto do movimento”, que busca por referências diversas para “agregar valores à suas idealizações.” Um corpo que se propõe a ser instituto. Se fomos problematizar esse termo, podemos entrar em diversas questões, às quais talvez não interesse tanto para o que estamos experienciando aqui. “Ser instituto do movimento para as pessoas”, como ele disse, através de um fazer que coloque sua dança em diálogo com outros sujeitos.

Ao falar sobre sua trajetória artística, o discurso de Rychards Aquino vem carregado de referências vividas em uma época na qual ele ainda era criança. Formula-se, assim, uma recordação sobre algo que foi compartilhado durante o decorrer de sua formação enquanto sujeito. “É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.” (POLLAK, 1992, p. 201). Diante

dessa compreensão, a memória enunciada pode gerar no receptor a elaboração de imagens capazes de criar situações que cruzam o corpo e provocam sensações de tê-las vivenciado. Um ponto interessante que Halbwachs nos apresenta, diante da construção da memória individual que se dá através da memória coletiva, é que nossa memória tende a se apegar mais a fatos vividos, mesmo que em relatos, do que à temas acessados por outros meios, como por livros e pela história.

Não é na história aprendida, é na história vivida que se apóia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 1968, p. 41)

Ver, ouvir, ser atravessada, se identificar e se reconhecer nas falas de Rychards, me deixou extremamente emocionada. Por mais que nos conheçamos de alguns anos, que tenhamos sido colegas de sala de aula e participávamos do mesmo grupo de capoeira, ainda não havia escutado sobre sua trajetória artística e os atravessamentos afetivos de sua jornada. Rychards de sorriso estampado, numa tela posicionada verticalmente, numa conversa de fluxo livre, com poucas interrupções externas, suas palavras se manifestaram desaguando em histórias diversas.

Nossas histórias se cruzam no que tange nossos afetos quanto às manifestações culturais que existiram na cidade, compartilhadas pelos nossos parentes, atravessando nossas experiências. Nessa troca, dada a ausência de registros de acervo pessoal de nossos parentes e de registros públicos em Rio Formoso, existe a oralidade como ferramenta de mediação e construção dessas afet(ações), tangenciando as memórias através do corpo. A voz, que é corpo, expressa a memória do sujeito que expressa suas experiências através de sua performance. Leda Martins pode contribuir com este debate ao dizer que:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafá no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003: 66)

Nesse sentido, considero que a transmissão de saberes através da recordação enunciada pode ser considerada ato performático da memória, no entendimento de que o gesto performático de lembrar carrega em si apontamentos de símbolos, conhecimentos e saberes. Em relação com Martins, trago Paul Zumthor para falar do ato performático enquanto modo vivo de comunicação poética de si. "A voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva" (2014: 58). Percebo uma relação quinestésica na visão de Zumthor, assim como naquilo que propõe Martins, quando relacionam a transmissão e a recepção, tendo o discurso performatizado através da co-presença dos sujeitos, engajados pela presença ativa do corpo. Por performance ele vai dizer que:

É o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. [...] A segunda conclusão era que a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples. Aqui se está, repito, na ordem do particular. (2014: 31; 34)

Segundo o que se apresenta no discurso dos interlocutores deste trabalho, as manifestações populares e tradicionais em Rio Formoso ocorreram entre as décadas de 1960 a 1980, quando os interlocutores mais velhos puderam vivenciá-las durante a infância, juntos de seus pais. Dentre elas, aparece o *dois de ouro*, que talvez possa ser definida como uma agremiação, embora não saibamos, nem possamos identificar se é uma manifestação popular local, referente a um grupo ou um gênero. A primeira vez que soubemos da existência dessa manifestação, foi através de conversas informais com Vera Lúcia, ao prosearcharmos sobre os processos culturais da cidade, e sobre sua relação com as manifestações culturais e artísticas.

Mantendo contato com Moacir, após nosso encontro presencial, ele nos encaminha um vídeo de Dona Alice, residente do Engenho Siqueira e brincante do *dois de ouro*, no dia 29 de junho, cantando uma música dessa manifestação, que foi publicado no grupo do Whatsapp da associação de moradores da mesma comunidade.

Sai, sai, sai na rua, sai dois de ouro entre o sol e a lua
Sai, sai, sai na rua, sai dois de ouro entre o sol e a lua
Na boca da barra se avista o farol
Quem segue na frente é o estado-maior

Sai, sai, sai na rua, sai dois de ouro entre o sol e a lua
Sai, sai, sai na rua, sai dois de ouro entre o sol e a lua
Ô dona Rita, fulô de aurora, dois de ouro ganhou a vitória
Sai, sai, sai na rua, sai dois de ouro entre o sol e a lua.

(Canto do *dois de ouro* de Rio Formoso, cantado por Dona Alice, 2021)

Esse vídeo, onde Dona Alice está sentada de frente para a câmera e cantando, num plano fechado evidenciando seu rosto e busto, foi apresentado para Vera Lúcia, que desde nosso primeiro contato, falava com tanto afeto dessa manifestação a qual, em sua tenra infância, recebia em sua casa. Enviei o vídeo para Vera antes de realizarmos nosso encontro. Já tendo contato com ela muito antes de pensar este trabalho, sabendo de sua relação com o *dois de ouro*, quis observar suas reações após assistir ao vídeo. Vera trouxe várias características do *dois de ouro*, antes não contadas, recriando, junto ao vídeo recebido de Moacir, imagens e cenas de como era formado. Vera nunca havia cantado o canto do *dois de ouro* em nossas conversas anteriores. Nosso encontro, realizado num fim de tarde, quando eu estava no sertão do moxotó e ela no litoral da zona da mata sul de Pernambuco, teve as primeiras palavras embaladas pela sua emoção ao ter lembrado da música, que ela havia esquecido, seguidas pelos versos cantados por ela:

“Ôi, sai, sai na rua é o dois de ouro entre o sol e a lua”. Amei, veio a recordação de quando eu tinha meus 10 anos, quando eu morava numa granja com meus avós. Aí todo ano, no carnaval, o dois de ouro ia pra minha casa. Era bem vindo, aí entrava, ficava na sala. Aí ficava eu e meus avós sentados e eles fazendo suas apresentações. Ao terminar, era direito nosso, né, e a gente tinha que dar uma contribuição. Ou podia ser de alimento ou em dinheiro. E meu avô fazia isso todo ano. (Vera Araújo, em entrevista concedida à autora, 2021)



Figura 10: Vera dançando o dois de ouro. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021.

Os movimentos que a recordação de Vera evocou são marcações de um passo para um lado e um passo para o outro. Ela dança com uma mão segurando a barra do vestido, enquanto a outra está cerrada como quem segura um instrumento musical ou um adereço..

O *dois de ouro* desfilava na época em que grande parte dos nossos interlocutores eram crianças, ou seja, até meados da década de 1970. Pelas características apresentadas por Vera, e pela simbologia presente na música cantada por Dona Alice, formam-se imagens que vagam na invenção e tentativa de recriação imagética de como era essa manifestação, fazendo associações que passeiam pelas diversas origens das manifestações tradicionais populares brasileiras.

As roupas eu lembro que era branco. Aí na frente tinha um casal como se fosse a rainha e o rei. Aí a rainha tinha uma boneca na mão e eles em filas. Agora, eu lembro que a maioria era homem que dançava o dois de ouro e cantava dançava, fazia aquela apresentação muito bonita. Eu acho que era umas 25 pessoas. Era um cordão de um lado, um cordão de outro e o casal no meio. E eles tocando. Agora, os instrumentos eu não sei o nome. Só sei que tinha um bombo, um chocalho, aqueles chocalhos que parecem um balãozinho. Era como se fosse de lata. O passo era como se fosse do caboclinho. Aí eles arroteavam, a baiana também ficava dançando e nós 3, bem importantes, né, aplaudindo. Só morava nós três, mesmo [avó e avó]. (Vera Araújo, em entrevista concedida à autora, 2021)

Não tenho recordação, não, dessa época, não. [...] mainha é quem sabe mais. Assim, tem lembrança mais das coisas. Eu era mais nova que ela. Mas é uma memória que tem, né, ela participou muito mais do que eu das coisas. (Dalvanira Miranda, em entrevista concedida à autora, 2021).

Percebo que em Rio Formoso houve uma época em que ocorria um movimento que, além do *dois de ouro*, que se mostrou, até então, uma manifestação local, a qual não conseguimos identificar sua “origem”, realizavam-se atividades artísticas e culturais, gerando uma

valorização e reconhecimento das mesmas, abrindo espaço e incentivando a participação popular na construção desse movimento, seja nas escolas, nas comunidades ou ações culturais. Dentro das manifestações que foram trazidas pelos nossos interlocutores, está o pastoril, folguedo popular de tradição portuguesa, que busca representar o sincretismo profano-religioso, numa mistura de elementos pastorais e alegóricos, através da teatralidade (VIEIRA, 2010).

Eu participei na época, assim, do pastoril, não do dois de ouro. Quem participou do dois de ouro foi minha mãe e eu do pastoril. Inclusive, minha mãe também participou do pastoril, que foi a primeira a participar. Depois fui eu. Assim foi através da escola, né, que eu estudava no Paulo Guerra [escola municipal], na época. Nisso, a professora perguntou quem queria participar, que ia ter uma apresentação, que no tempo, assim, na época, tinha o Mobral, que dava aula pra jovens e adultos. Nesse dia, veio uma carreta que fazia várias apresentações no centro aqui da cidade. Aí, foi lá [na escola] pra ver, falar com o professor, saber se alguém podia fazer as apresentações, aí ela [a professora] escolheu o pastoril. Aí pronto, a gente ensaiou e nesse dia a gente foi se apresentar lá no pátio. Eu era do cordão vermelho. (Dalvanira Miranda, em entrevista concedida à autora, 2021)

O pastoril é presente na família de Rychards e Ninha. Sua avó estava à frente do pastoril na cidade, em sua época, atravessando a vida de suas filhas e seus netos. E como linha que costura afetos ancestrais, “teve a mãe, teve a filha, será que os netos vão participar?” segue sendo um ponto de encontro de referência da relação da família com as tradições de Rio Formoso.

O conhecimento das manifestações culturais de Rio Formoso existe, hoje, nos relatos e nas lembranças dos mais velhos da cidade, ecoando através da performance oral e desaguando na memória afetiva de quem as escuta, recontada pela recordação do que foi vivido, numa peleja da carne em revivê-las. Acselrad (2019) contribui dizendo que “através de sua corporeidade, o homem faz do mundo a medida de sua experiência. Portanto, perguntar-se sobre o corpo significa entrar em contato com um sistema, um conjunto, uma coletividade.” Tudo que transborda do eu é desvelado porque o mesmo é ser no mundo. “O pensar não se dá apenas no corpo, mas na sua relação com o mundo” (ACSELRAD, 2019).

Seguindo os apontamentos de Acselrad, considerando que “as formas de mover são formas de pensar”, convidei os interlocutores para dançarmos nosso encontro com intermédio de suas memórias. Perceber como suas memórias se elaboram e se tangenciam através de seus

movimentos em dança, seria uma forma de “saber” mais sobre suas afet(ações) dentro desse universo. Perceber de que forma seus corpos movem suas memórias intermediadas pelo próprio movimento.

Quando perguntei para Ninha quais outras danças, grupos ou tradição que ela dançava, gargalhando ela recorda da lambada, que “dançava com os meninos”. Também resgata a memória de infância, de quando frequentava a escola, afirmando: “onde tinha dança eu tava no meio”, evocando com riqueza de detalhes o figurino e objetos cênicos, até começar a descrever os movimentos que realizava, se movimentando sentada como se suas palavras conduzissem os movimentos. Pergunto se ela gostaria de se levantar e nos mostrar sua dança:



Figura 11: Dalvanira Miranda dançando coreografia junina. Print do registro do campo, realizado pela autora, 2021.

A música era Penerô Xerém, de Luiz Gonzaga (1945)⁷, que Ninha dança com os antebraços flexionados à frente, lembrando a suspensão da peneira que era enfeitada com fitas, enquanto suas pernas se movem como quem marca os passos, movimento o corpo para a lateral, trocando de lugar com a parceria de dança que se localizaria ao lado. Rychards intervém falando das referências que os movimentos que sua mãe executa o faz lembrar, colocando que as bases dessa coreografia era voltada para o equilíbrio que existe na transição espacial no

⁷ A audição da música pode ser feita através do link do YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_SgdJMDz_gU

maracatu, lembrando também os passos do xaxado, demonstrando para a gente como ele compreende os movimentos em seu corpo. No ato de falar e ir desenrolando os fios de sua memória, Nina emenda uma memória noutra passando da lambada para as quadrilhas de rua que existia na época de sua adolescência, onde havia competição entre os bairros. Resgato aqui o que Acselrad defende em sua tese, ao citar as proposições de Citro que coloca que, assim como as palavras já nos conduziram a repensar os movimentos na dança, os mesmo podem ajudar a mover o pensamento. “Inserir-se nesta tradição de uma antropologia da dança - que dança - significa refletir de forma encarnada sobre abordagens que constroem grafias por meio de corpos que se movimentam no espaço através da dança (CITRO, 2012 *apud* ACSELRAD, 2019).

Capítulo 3

“Fixar o infixável”

É na vivência do sujeito que se constrói a cultura, tendo na oralidade uma das formas de acesso à memória social e coletiva, que acabam por fornecer uma riqueza de recordações carregadas de subjetividades presente na narrativa do sujeito. Salvar as memórias e as identidades de um povo, bem como reconhecer o valor sensível e político que envolve o patrimônio intangível, por meio de registros, se faz necessário para acessar materiais que representam práticas de vida como meios de compreender a história e construir reflexões acerca da temporalidade das mesmas. Nesse contexto, onde o corpo vem como lugar de inscrição da memória, em suas práticas e fazeres, podemos considerá-lo como arquivo, compreendendo-a não como algo intacto, mas em processo contínuo de resignificação, estabelecendo conexões temporais e subjetivas, em constante transformação. Nesse entendimento de ter a oralidade como ferramenta de pesquisa no contexto da cultura popular, vejo nos trabalhos de Mário de Andrade (1938), Djalma Correa (1960) e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo referências inaugurais no campo da salvaguarda de saberes populares e tradicionais.

Em 1938, Mário de Andrade realiza um dos maiores trabalhos de registro da cultura popular tradicional no Brasil, comandada por ele e executada por outras 4 pessoas. Entre eles, um etnólogo, um músico, um técnico de som e um auxiliar. Em campo, eles registraram cerca de 30 horas de música gravada, 600 fotografias, 15 filmes de curta duração e coletaram vários objetos, incluindo instrumentos musicais (SANDRONI, 2014). Uma contribuição interessante que Sandroni traz em seu texto sobre a Missão de Pesquisas Folclórica, é sua proposição em revisitar os lugares onde os pesquisadores estiveram, carregando consigo os registros realizados no mesmo local. Em alguns dos lugares, não havia o conhecimento da estadia dos pesquisadores da MPF, nem que haviam sido produzidos registros de suas tradições, e outros em que estas não mais aconteciam. Diante disso, o autor reflete sobre um aspecto importante acerca do registro no contexto aqui trazido, como uma ferramenta de acesso à história, provocando uma relação dialógica entre as gerações.

Antes da nossa visita, ninguém em Tacaratu sabia que a cidade fora visitada 60 anos antes por pesquisadores de São Paulo, e muito menos que fotografias e gravações feitas ali estavam depositadas numa instituição cultural a 3000 km dali. As pessoas que encontramos ficaram contentes em sabê-lo, de certa forma orgulhosas, e desejosas de ter acesso a este

material que sentiam, mesmo com toda a distância temporal e espacial, estar (de alguma maneira difícil de definir) em relação com elas. (SANDRONI, 2014: 57)

A patrimonialização de celebrações, formas de expressão, lugares, ofícios e formas de fazer, enquanto política pública, é carregada de desafios que nos convocam a pensar estratégias para o reconhecimento do processo contínuo de ressignificação e dinamismo da cultura, no que tange a importância em estabelecer uma relação dialógica e de ação conjunta com a sociedade, seja sobre seus saberes e fazeres e os sujeitos em si, na ampliação do repertório de práticas de salvaguarda. Para isso, o conceito de patrimônio intangível foi desenvolvido no intuito de abarcar manifestações cujas dinâmicas culturais envolvem a necessidade de salvaguarda de práticas tradicionais, havendo, no decorrer dos tempos, mudanças representativas a fim de reconhecer, cada vez mais, aspectos imateriais da cultura. No texto da Constituição Federal, de 1988, se abre caminhos para pensar novas leis de patrimonialização de categorias de conhecimentos tradicionais, “dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, prevendo proteção jurídica, incentivo, tombamento de documentos e proteção e promoção do patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários e registros (BRASIL, 1988). Décadas mais tarde, a convenção da UNESCO, de 2003, definiu patrimônio imaterial como:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003)

Esse entendimento serviu como orientação para a elaboração de programas de governo e construção de políticas públicas direcionadas para a “valorização de tradições e expressões orais, expressões artísticas, práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo e técnicas artesanais tradicionais” (UNESCO, 2003). Vale considerar que Mário de Andrade, em 1983, já pautava aspectos relacionados ao reconhecimento e formas de salvaguardar práticas, saberes e fazeres considerados de dimensão intangível e que, por isso, foi convidado pelo então Ministro da Educação e Saúde,

para elaborar o anteprojeto de criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo como primeiro diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Sua atualidade permanece em destaque. “Ainda hoje, impressiona o anteprojeto por sua clarividência e contemporaneidade, decorridos há quase 80 anos” (IPHAN, 2015), servindo como exemplo não só para aqueles que estão inseridos no fazer das políticas públicas na área da cultura, seja pela sua postura em observar os bastidores e contextos aos quais as manifestações populares aconteciam, seja por sua proposta em registrar como requisito para a salvaguarda dos fazeres populares (SILVA, 2002), mas também despertando um olhar atencioso e valorativo para os saberes que inscrevemos em nossos corpos, nessa relação entre sentidos, subjetividade, memória coletiva e afetiva.

É importante pontuarmos que, mesmo não sendo o foco deste trabalho, as questões que o envolvem têm dimensões sociopolíticas e culturais que apontam para problemas que evidenciam uma lacuna dentro do contexto aqui trazido. Percebemos a precariedade na comunicação e na produção de “arquivo” de uma época, quando eram expressas as manifestações culturais da cidade, identidade e herança cultural da população de Rio Formoso.

A atuação de Mário de Andrade serve como exemplo e inspiração a trabalhos de registro e investigação para quem atua no campo da cultura, como o trabalho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, musicólogo e folclorista, docente da primeira cadeira de folclore dentro de uma universidade. À época, a busca entre os folcloristas era de legitimar o campo do folclore enquanto área de conhecimento científico, dentro das instituições, e Luiz Heitor teve sua atuação dedicada a isso. Ele foi seguidor de Mário de Andrade, com quem trocou cartas e manteve contato profissional próximo, atuando, em 1939, como folclorista no meio universitário. Luiz Heitor registrou mais de 1000 músicas populares, sendo arquivadas no Centro de Pesquisas Folclóricas, criado por Luiz Heitor no ano de 1943, na Escola de Música da Universidade Brasileira, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (MENDONÇA, 2007).

Outro trabalho importante, é o do percussionista Djalma Correa, que desenvolveu um trabalho de registro e pesquisa, reunindo uma vasta documentação sobre a música popular brasileira, iniciado em meados da década de 1960. Seu acervo conta com, aproximadamente, “670 fitas

rolo, 10.000 documentos fotográficos, cerca de 100 rolos de super 8 e três filmes em 16mm”, assim como “livros, vinis, fitas de diversos formatos, milhares documentos em papel (projetos, cartas, recortes de jornal e etc.) e, ainda, muitos instrumentos musicais” (MENDONÇA, 2020).

Ao falarmos dos únicos registros existentes das manifestações culturais que ocorriam em Rio Formoso, no passado, que se encontram inscritos nos corpos de quem as vivenciou e naqueles que hoje podem acessá-los através da recordação dos primeiros, temos a compreensão de que o registro e o reconhecimento dos agentes e das manifestações populares se faz importante para a salvaguarda desses conhecimentos, compreendendo a efemeridade dessas práticas. Moacir Correia vai levantando nomes de pessoas que ele conhece e que participavam dos festejos populares da época, que aqui trago como forma de evidenciar esses agentes.

Dona Marina, que é uma senhora também muito importante, Seu Dedo [...] essas pessoas a gente precisa buscar o quanto antes, porque não sabemos a hora que eles estão na fila, né?! Eles estão na fila do chamado para a eternidade. Se a gente não buscar hoje essas informações, a gente vai perder tudo. De uma vez só, praticamente. [...] Tinha o Seu Salú, aqui, da ciranda, do côco de roda, entre outras músicas, outras danças. Só que a gente não sabia que ele era importante para o futuro. Hoje a gente sente falta. E muita falta. (Moacir Correia, em entrevista à autora, 2021)

Pensar o patrimônio intangível envolve um esforço entre os agentes para que haja um investimento em salvaguarda, fomento e repasse do que o circunda, sabendo que sua estrutura pode ser de caráter efêmero, a partir de suas configurações. Dessa forma, é fundamental um engajamento entre a sociedade e o poder público, para que se estabeleça um diálogo para o fomento e criação de políticas públicas implementadas pelos governantes e a reiteração do valor das manifestações culturais promovida pela sociedade (FONSECA, 2003). Com isso, a memória que referencia as identidades culturais da sociedade precisa ser salvaguardada, para que haja o reconhecimento da trajetória cultural de uma comunidade ou de um povo, seus fazeres, saberes, vivências, servindo, assim, para a promoção da diversidade cultural.

Rio Formoso não apenas sofreu com a desconfiguração de manifestações como a do *dois de ouro*. Este é um processo que continua acontecendo junto às gerações que o sucederam. Contamos com interlocutores nascidos nas décadas de 1960, 1970 e 1990. E, em todas elas, há relatos de movimentos artísticos culturais, assim como o sentimento de ausência das mesmas, apontando para um definhamento do fomento e do debate acerca da importância

sobre o refletir, fruir e promover o fazer cultural, que vem cruzando a história da cidade entre tantas gerações.

Preservar a memória de acontecimentos, ideias ou pessoas é uma prática inerente a todas as sociedades humanas, seja por meio de comemorações ou representações (SANT'ANNA, 2003). Dessa forma, registrar e documentar bens culturais de natureza imaterial, por meio de suportes técnicos, para a identificação e produção de conhecimento sobre as manifestações populares, é criar possibilidades de acesso e visitação à trajetória cultural da sociedade, bem como reconhecer seu trânsito, transformações e características diversas. É através do registro e da memória que se pode, por exemplo, identificar quais necessidades as manifestações populares apresentam para a sua manutenção e transformação, permitindo a construção de uma espécie de memorial sobre suas especificidades.

Esse debate acerca da salvaguarda, tradição, e até sobre a cultura, contém um movimento que nos embala de um lado para o outro, gerando várias problemáticas e reflexões que devem ser consideradas. Certas mudanças definham e desarticulam as ações, outras podem refletir as necessidades e condições que surgem em seu contexto. Nesse debate, lembro dos questionamentos que Hermano Vianna (2005), para falar das mudanças que ocorrem nas tradições. Ele vai trazendo alguns exemplos de tradições que foram se transformando com o passar dos anos, tendo indumentária modificada, adição ou exclusão de instrumentos musicais. Enfatiza a atuação do povo do Amazonas, tanto da periferia quanto o governo público, criando e recriando seus festejos, ao mesmo tempo que o discurso era seguir a tradição, evidenciando o estado como um lugar em que as pessoas reinventam seus brinquedos em nome do folclore.

Me encontro em seu texto em vários momentos. Quando me ocorreu de desenvolver esta pesquisa, estava atravessada em produzir registros, fomentar um debate, desenvolver um trabalho que desse conta dessa lacuna na documentação da história cultural de Rio Formoso. Era um sentimento ingênuo de querer resolver algo que se relaciona com a temporalidade e uma dimensão sociopolítica cultural gigantesca, querendo acertar uma conta difícil de ser resolvida. Então, vem Vianna propondo questionamentos que me fazem refletir sobre qual a importância de tanto registrar, documentar. Em interesse de quem? O que se perde quando as tradições desaparecem? “Preservar” o quê, para quem? Como contabilizar as perdas e ganhos? O que fica é a compreensão de que as tradições com práticas intangíveis e imateriais são

efêmeras, e, assim como a cultura, passível de transformações, e de encontro de traços culturais distintos. Mas trazendo pro contexto aqui abordado, a intriga que surge é o porque as manifestações culturais de Rio Formoso “acabaram”? E o que fica na ausência das mesmas?

Não tendo informações suficientes para apontar as motivações do cenário artístico cultural de Rio Formoso ter se definhado, fico com as impressões de meus interlocutores, que viveram à época, com seus sentimentos de falta, ausência e lamento pelos festejos deixados para trás, ao mesmo tempo que evocam uma recordação repleta de afet(ações) e sentimentos prazerosos da experiência. Nos últimos minutos do encontro com Vera Araújo, numa atmosfera melancólica de palavras intercaladas entre pausas um tanto longa, cita os espaços que podem ser ocupados com atividades artísticas e culturais, os equipamentos de cultura da cidade sem propostas ativas, sugerindo haver proposições por parte dos governantes para engajar a população, porque “o povo não tá esquecido, tá assim, afastado. Só é cutucar”, como ela disse.

Segundo Gonçalves (2003: 25), ao refletir sobre patrimônio como uma categoria de pensamento, em suas limitações e possibilidades, a ideia de patrimônio aponta para diversos entendimentos. Há a ideia de patrimônio enquanto “demarcador de domínio em oposição ao “outro””, colocada na forma de colecionamento de bens materiais, retendo e acumulando-os, numa perspectiva delimitada pelo pensamento moderno. O autor salienta que essa posição é uma construção histórica, resultado de transformações e que continuam em mudança. Já em contextos não modernos, seu significante pode indicar “extensões morais de seus proprietários, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas, que transcendem sua condição de indivíduo” (2003: 27). Com o surgimento do patrimônio imaterial, ou intangível, agrega-se aspectos ideais e valorativos das formas de vida. Gonçalves vai trazer o exemplo da festa do Divino Espírito Santo que, entre intelectuais, padres e devotos, haverá divergências de visões entre eles acerca dos valores do festejo, que engloba comidas, objetos, mitos e rituais. Do ponto de vista dos devotos, tudo que circunda o festejo é a própria manifestação divina, excluindo a dicotomia entre “matéria e espírito”. Nesse sentido, o patrimônio não é pensando apenas como símbolo ou representação, mas um meio ao qual se manifesta o divino. Gonçalves vai dizer que:

Os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para agir, e não somente para se comunicar. O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação

sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras posições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas. (2006: 31)

Nesse sentido, fica evidente, dentro dos argumentos do autor, que o patrimônio vem como uma espécie de suporte na construção social do sujeito. E o registro vem como ferramenta para “fixar o infixável” (ANDRADE, 1991 *apud* MENDONÇA, 2007).

3.1. A dimensão visível do invisível

*Vem na lembrança
vem na lembrança
feito onda
que conta uma história
remexe a memória
que não se perdeu
Não adianta
não adianta
se a imagem for viva ela mora
no hoje e na hora que aconteceu
(No hoje e na hora - Mestre Anderson Miguel)*

Cutucar para se colocar. Cutucar para criar afet(ações). Cutucar porque não há outra forma de perceber-se, assim como ao mundo. Quando o cenário é de devastação, fica a memória inscrita no corpo. As histórias inscritas no presente partem do cruzamento dos tempos. Não se recupera as histórias que foram perdidas. Mas o que fica é o corpo e sua construção. O corpo que é arquivo e tem repertório, abrindo espaço para um mosaico de possibilidades de narrativas outras.

É com dificuldade que escrevo essas “considerações finais”. Como falar de um “fim” quando a sensação legítima é de querer dar continuidade. A ideia de que meu campo de pesquisa se iniciou há muito tempo, agora se desdobra engajado por outros horizontes, outras águas, mais olhares. Trazer a potência do encontro para este trabalho foi deveras gratificante. Desenvolver um trabalho onde sua característica principal é reunir pessoas, compartilhar afet(ações) em

comum, ou não, para falar de experiências que atravessam o tempo e carregam tantas outras pessoas, é o caminho que procuro seguir. E perceber essa ideia sendo manifestada pelos meus interlocutores, me mostra que não estou só. Aqui, fomos e somos muitos. “Nossas experiências sensoriais são os afluentes que deságuam neste mesmo rio, nesta sensibilidade de um indivíduo singular jamais em repouso, sempre solicitado pela incandescência do mundo circundante”, disse Le Breton (2016: 60). Pensar em antropologia, dança, sociedade, história, tecnologia, é pensar corpo, que é o corpo em si. E este trabalho vem como uma manifestação de adoração ao corpo e ao encontro.

Nossas janelas foram abertas em um momento delicado de nossa história. Um vírus adentrou nossos corpos que é o mundo, fazendo experimentarmos “a febre do planeta” (KRENAK, 2020). O que nos cabe, o que fizemos, o que estamos fazendo, para onde vamos? As reflexões eram e se tornaram infinitas quando as consequências de nossas ações na terra afetaram todo o mundo, de uma só vez. Um cenário caótico de morte e adoecimento pedia distanciamento, isolamento, ausência. O planeta encontrou uma forma de hackear os seres humanos, numa peleja de criar um desvio de ações nocivas contra si e contra o outro. E o receio, é que o antigo normal venha se tornar o novo, que na verdade é o velho.

O contato foi repensado, nossa capacidade em se manter em comunicação não cessou. Nossos sentidos se aguçaram na tentativa de não nos perdermos. A tecnologia digital em comunicação direta com nossos corpos. “No virtual se perde o tato, mas permanece a ambiência sonora, a materialidade do som e outras dicções”, disse Leda Martins, no Festival da Poesia Falada, realizado remotamente, no dia 19 de agosto de 2021.

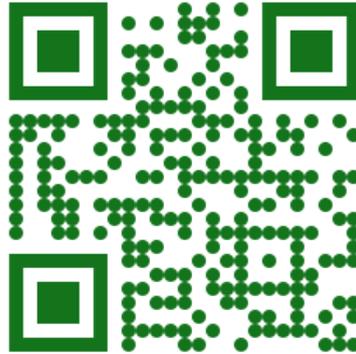
Nesse estudo poético-etnográfico, a voz que é corpo tangenciou, tornou visível, a dimensão do invisível das memórias que se inscreveram e continuam em performance nos corpos de nossos interlocutores, assim como no meu, em relação com quem o ler, olhar, escutar, sentir. Nessa partilha de memórias encarnadas, a etnografia de janela foi lugar de encontro que abriu espaço para outras possibilidades de desdobramentos e, considerando a pesquisa como processo de criação, que está em constante transformação, desejo desmembrar esta escrita e transformá-la em ações outras, incluindo produtos artísticos, pesquisas científicas e projetos culturais na cidade de Rio Formoso.

Para manter as janelas abertas, criamos uma videodança motivados em trazer outras formas para este trabalho. Facilitando múltiplos acessos ao nosso experimento, onde as fronteiras se formaram como campos de comunicação.

Nossas janelas continuam abertas.

Anexo

Videodança Não tá esquecido, só é cutucar



Link de acesso: <https://vimeo.com/654224037>

Essa videodança é resultado da pesquisa da artista-pesquisadora Hállida Araújo, intitulada “Não tá esquecido, só é cutucar”: uma etnografia de janela da memória coletiva das manifestações culturais em Rio Formoso-Pernambuco, apresentada ao Departamento de Artes, do Centro do Centro de Arte e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para conclusão do curso de graduação em Licenciatura em Dança, sob orientação da Profa. Dra. Maria Acselrad.

Realização e montagem: Hállida Araújo

Participam: Dona Alice, Vera Araújo, Dalvanira Miranda (Ninha), Rychards Aquino e Moacir Correia.

Referências bibliográficas

ACSELRAD, Maria. “A Transmissão de Saberes no Contexto das Culturas Populares e Tradicionais.” in: Anais do 2º encontro nacional de pesquisadores em dança: *Dança: contrações epistêmicas*. 2011.

ACSELRAD, Maria. **Dançando contra o Estado** - a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco. Tese de doutorado (Antropologia) Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

ACSELRAD, Maria. “O Caboclinho como afeto: a presença indígena nas danças populares e tradicionais” in: **Hawò**, v. 1, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/hawo/article/view/65661>. Acesso em: 24 jul. 2021.

ARAÚJO, Hállida. **Etnografia de janela**: entrevista com Moacir Correia. 25 de julho de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Google Meet.

ARAÚJO, Hállida. **Etnografia de janela**: entrevista com Rychards Aquino e Dalvanira Miranda. 27 de junho de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Google Meet.

ARAÚJO, Hállida. **Etnografia de janela**: entrevista com Vera Araújo. 12 de julho de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Google Meet.

BRASIL. **Constituição** (1988). **Constituição** da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado **Federal**: Centro Gráfico, 1988.

BRULON; Bruno. **A invenção do ecomuseu**: o caso do écomusée du creusot montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. 2014.

CLIFFORD & MARCUS, James e George (org.), **A escrita da cultura**: poética e política da etnografia, EdUERJ, Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

COCCARO, Luciane Moreau. “(D)escrções Autoetnográficas: performance em diálogo com abordagens de pesquisa antropológica” in: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 11, n. 2, e102509, 2021.

COCCARO, Luciane Moreau. “Ser da dança: a tradição e a inovação” in: **Informe C3**: Sem Barba, sem lenço, sem documento - disponibilidade/desprendimento/visibilidade/públicoprivado”. Canoas, RS: agosto de 2009. On line.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural” in: **Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

HALBWACHS; Maurice. **A memória coletiva.**

IBGE Censo Demográfico, 2021.

LATOURE, Bruno. “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência” in: **Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência.** Porto: Afrontamento, 2008.

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos,** Petrópolis/RJ: Vozes, 2016.

Mário de Andrade. Portal IPHAN, 2015. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pr/noticias/detalhes/1024/mario-de-andrade> > Acesso em: 02 de agosto de 2021.

MARTINS, L. M.. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MENDONÇA, Cecília. **A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio.** Dissertação de mestrado (Memória Social) Programa de Pós-Graduação em Memória Social UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

MENDONÇA, Cecília. **O Acervo Djalma Correa: primeiras ações de preservação de um arquivo multimídia.** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2020. Disponível em: < <https://mam.rio/cinemateca/o-acervo-djalma-correa-primeiras-acoes-de-preservacao-de-um-arquivo-multimidia/> > Acessado em: 06 de novembro de 2021.

MEYER, Sandra. **Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea.** Santa Catarina: UDESC, 2014.

PEIRANO, Mariza «Etnografia, ou a teoria vivida», **Ponto Urbe** [Online], 2 | 2008, posto online no dia 06 agosto 2014, consultado o 23 julho 2021. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1890>; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1890>

POLLAK; Michael. **Memória e identidade social.** 1992, Rio de Janeiro.

SANDRONI, Carlos. “O Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas” in: **DEBATES.** UNIRIO, n. 12, p. 55-62. 2014

SANT’ANNA, Márcia. “A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização” in: **Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

SARAMAGO, José. **Provavelmente alegria.** Editorial CAMINHO, Lisboa, 1985, 3ª Edição.

SILVA, Fernando Fernandes da. “Mário e o patrimônio. “Um anteprojeto ainda atual”” in: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. IPHAN. nº 30, 2002.

TYLER, Stephen. "A etnografia pós-moderna: do documento do oculto ao documento oculto." in: **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**, EdUERJ, Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

VIANNA, Hermano. “Tradição da mudança: a rede de festas populares brasileiras” in: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** - IPHAN, Rio de Janeiro, nº 32, p. 302-315, 2005.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **Corpo e gestualidade nos pastoris potiguar**. 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.