

# “SORRINDO, CANTANDO E BAILANDO”: CRIAÇÃO COREOGRÁFICA NO BOI-BUMBÁ GARANTIDO DE PARINTINS (AM)

**Socorro de Souza Batalha**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/UFAM e Cientista Social da Universidade Federal do Amazonas

Esta é uma pesquisa etnográfica sobre a dança no boi-bumbá, mais especificamente sobre os aspectos relacionados aos conjuntos folclóricos dos bois Caprichoso e Garantido<sup>1</sup>, que disputam anualmente o título de campeão no Festival Folclórico de Parintins<sup>2</sup>. O estudo foi realizado no decorrer do período de preparação para a gravação do CD e do DVD do Boi Garantido, e durante a apresentação dos bumbás na arena do Bumbódromo<sup>3</sup>. Dois caminhos nortearam e conduziram o desenvolvimento do trabalho. O primeiro deles refere-se à criação das coreografias elaboradas para as festas no curral e para a venda da

“imagem comercial”. O segundo destaca a dinâmica desse processo de criação para o “espetáculo”<sup>4</sup> nos três dias da disputa que ocorre anualmente no último final de semana do mês de junho.

Diante dos dois caminhos que direcionaram o estudo, pretendo abordar neste texto apenas o primeiro, que se refere aos períodos iniciais do trabalho de campo, no qual pude acompanhar o processo de preparação para a gravação do CD e DVD “Garantido Boi do Centenário”<sup>5</sup>, no ano de 2013, tanto no que se refere à escolha das toadas quanto à elaboração coreográfica feita para o curral e para o show

1 Ver em Cavalcanti (1999), Valentin (2005) e Rodrigues (2006).

2 Ver em Cerqua (1980).

3 O Bumbódromo, cujo formato constitui a representação da cabeça de um boi, foi construído entre 1987 e 1988, com arquibancadas erguidas em torno de uma arena central. Estas se dividem nas cores das duas agremiações: vermelho e branco (referente ao Garantido) e azul e branco (referente ao Caprichoso).

4 Em Parintins, entende-se por espetáculo a apresentação dos dois bois na arena, organizada de acordo com os módulos de julgamento cujos critérios são previamente definidos pelos dois bumbás. Segundo Cavalcanti (1999), a apresentação dos bois no Bumbódromo segue uma narrativa própria, um boi enche gradualmente e literalmente a arena, em um desenvolvimento circular e cumulativo, integrado, obrigatoriamente, durante todo o tempo. Em sua exposição, pontuada por pequenos e sucessivos “clímax”, destacam-se a fragmentação e a sobreposição de sentidos. Além disso, ocorre a exibição de 22 requisitos de modo livre e variados, numa sequência de quadros cênicos redefinidos a cada noite (p.20).

5 A ideia inicial da pesquisa era trabalhar com os dois bumbás, ou seja, fazer uma análise comparativa das danças, mas não seria exequível acompanhar, concomitantemente, ambos os bois, devido ao universo de “segredo” que se fundamenta em torno das respectivas criações. Sendo assim, o recorte foi delineado somente no Boi Garantido, pelo fato da minha participação assídua como brincante na década de 1990 e por fazer parte de uma família torcedora desse “boi”, o que colaborou para que o direcionamento da pesquisa tomasse esse caminho.

de gravação. Outro aspecto evidente é a questão de um repertório de gestos, delineado pela passagem da toada para a dança coreografada, tendo como executor o coreógrafo ao transformar uma linguagem em outra linguagem. Dentro dessa prática, é possível perceber o sentido que a toada aciona por meio da ação, constatado, sobretudo, durante a comunicação da performance e audiência.

A escolha das toadas é um momento importante para iniciar o processo de construção artística dos vários setores dos galpões da Associação Boi-Bumbá Garantido<sup>6</sup>. É o momento em que as letras começam a “ganhar outra dimensão”, pois tem início a elaboração dos primeiros desenhos para confecção das indumentárias, das maquetes, para montagem das alegorias e dos movimentos que comporão as coreografias. É a partir da percepção artística do compositor, tanto poética quanto de pesquisa, que se pode ter ideia do desenvolvimento do espetáculo.

A criação das coreografias se divide em duas fases: primeiramente, são criadas as coreografias menos acrobáticas e com menos movimentos, às quais possam ser executadas nos currais por qualquer espectador; na segunda fase, são elaboradas as coreografias mais complexas, com mais recursos, para figurar nas imagens da gravação do CD, do DVD e na apresentação de arena. Ambas exigem um processo intenso de ensaio que envolve brincantes, coreógrafos e dançarinos.

O primeiro passo, depois da escolha das toadas, é distribuí-las entre os coreógrafos da Companhia de Dança Garantido Show. No Garantido, em 2013, o quadro de coreógrafos foi ocupado pelos integrantes Pedro Evangelista, Elío Siqueira, Thiago Andrade, Marcos Silva, Jorge Moreira, Alan e Madruga, e um coordenador cênico, Chico Cardoso. O coreógrafo, para desenvolver a criação, conta com um suporte de pesquisa, conforme o ritmo e a letra da toada. Diante disso, a dança pode ter características de forró, meringue, chula e lambada, dentre outros. Essa adequação ao ritmo do boi-bumbá faz com que a dança siga, mas também se desvie do mesmo padrão.

Também são realizadas novas pesquisas em livros, sites, vídeos, além dos modos mais usuais da criação. Os coreógrafos não descartam a relevância do material visto no dia a dia, através do gesto de uma pessoa, de sua maneira de andar, correr e sentar, ou seja, tudo pode adquirir sentido em se tratando da construção do movimento. Nesse caso, a formulação coreográfica é produzida e, ao mesmo tempo, transformada o tempo todo, conforme as necessidades de cada apresentação.

A dança do boi-bumbá de Parintins pode ser descrita a partir de dois aspectos coreográficos: 1) a dança de palco ou de curral – realizada somente no chão, dançada em fila e em linha reta; possui um rico repertório de passos, abrangendo praticamente todo o corpo, desde as mãos e perpassados por movimentos nos ombros, quadril e pernas entre subidas e descidas; 2) a dança para a gravação do show – que é uma dinâmica de saltos acrobáticos voltada para a venda comercial, isto é, um trabalho realizado em cima da coreografia do palco.

## **DA TOADA PARA A DANÇA**

Para iniciar o processo de criação, o coreógrafo precisa conhecer o tema explorado pela letra e os arranjos da melodia para dar início às primeiras pesquisas. O resultado desse processo são as danças que depois de coreografadas e ensaiadas são exibidas aos espectadores.

Seeger (2008) define a música como “um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (p. 239). Para ele, essa abordagem vai além da simples descrição do som. Ela aponta para uma nomenclatura criativa, apreciada dentro e fora do universo eventual. De acordo com o autor, a “música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios” (p. 239). Ela não pode operar da mesma maneira em cada comunidade, pois “a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra”. Da mesma forma, John Blacking (2007) diz que a tarefa da etnografia é

6 O atual curral da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, chamado oficialmente de “Cidade Garantido”, está localizado na estrada do aeroporto, com fundos para o Rio Amazonas. O local compreende uma área que abrange o galpão (onde são confeccionadas alegorias, indumentárias), além da quadra, escritório da diretoria, um pequeno porto para receber as embarcações que chegam à cidade por via fluvial para participar das festas promovidas pela agremiação, tais como a gravação de CD e DVD e o Festival Folclórico.

descobrir como as pessoas produzem sentido a partir da música, em um sistema variado de situação social e distintos contextos. “Toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema” (p. 204). Nesse viés, considerando as concepções desses autores, pode-se afirmar que o processo de composição do boi-bumbá de Parintins carrega em seu arranjo a impressão, o estilo e o conhecimento particular de cada compositor.

Dentro do fazer musical, o sistema relacional é conduzido por meio da troca de experiências, em que a percepção e a inovação se manifestam durante a performance. Seeger (2008) postula que o músico passa por um longo período de treinamento, repleto de expectativas a respeito do significado do evento. No momento da performance, ocorre uma sintonia entre os performers e, ao iniciarem as cenas, seus corpos acionam impressões e produzem certos sons, pois os corpos se comunicam com a gestualidade.

Por outro lado, a audiência participa, surge uma comunicação que geralmente é acentuada em “diversos níveis de satisfação, emoção, aprovação, prazer e até êxtase” (SEEGGER, 2008, p.238). Nesse ponto, Cavalcanti (2002, 2010) se aproxima da análise de Seeger (2008), quando utiliza o termo “clímax” em seu trabalho sobre o boi-bumbá para designar o desenvolvimento de uma cena que provoca acúmulo de sentido, pois sempre a tensão tende a ser liberada por um “acontecimento” provisório e sequencial da ação. Tudo que é apresentado leva a um “clímax” final que corresponde ao preenchimento apoteótico e um esvaziamento subsequente. Dessa forma, as toadas são criadas e apresentadas de acordo com os módulos cênicos, chamados pela autora de “núcleo semântico”, que seria a ampliação ou adequação da narrativa da “morte e ressurreição” do boi a temas do ambiente amazônico, como lendas, rituais e outros. O resultado disso deu ao Bumbá de Parintins um “caráter fragmentário e flexível que caracteriza todas as demais formas da brincadeira” (CAVALCANTI, 2002, p. 115). Quanto à participação da audiência no espetáculo, a autora afirma:

(...) há duas formas alternadas de participação, ou você canta, dança e produz efeitos visuais,

ou você escuta e aprecia quieta, cuidadosa e muito criticamente enquanto o oponente preenche, de modo gradual, a totalidade da arena. Por isso, na formulação benévola de um compositor de toadas, em Parintins, “ama-se um boi e admira-se o outro”. (CALVALCANTI, 2002, p. 5)

Essa alternância no feitio de inserção do público é significativa. Trata-se da complexidade de uma performance musical nos moldes de Seeger (2008), quando este ilustra que a música causa vários e possíveis efeitos de experiências. Essa conexão, por si só, é engendrada de “significado musical”, que repercute no trâmite da “expectativa do músico e audiência” e da “relação da música com a vida social”.

John Blacking (2013), em seu texto “Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social”, lança um olhar especial sobre a dança ao enfatizar que a abordagem antropológica permite compreender a dança em relação aos seus significados em diferentes contextos culturais e sociais. Os diversos propósitos e as múltiplas concepções em que as performances são realizadas devem ser analisados em seu modo particular, aliados às noções dos dançarinos e expectadores a respeito do que eles estão fazendo.

É interessante pensar aqui a invenção criativa do boi-bumbá de Parintins pelo intercruzamento da toada com a dança, sabendo que, em alguns momentos, elas se encontram paralelas diante da percepção do artista. Dentro dessa perspectiva, é possível observar a batida do tambor através do corpo do dançarino, por uma movimentação associada ao som. Essa fixação do movimento relacionado à letra e ao ritmo da toada provoca a incorporação do personagem. Zemp (2013), em seu texto “Para entrar na dança”, convida o leitor a deter-se, por uns instantes, num certo ponto de encontro entre a música e a dança, evidenciando que na maior parte dos casos não se dança sem música. Dessa maneira, tanto a dança quanto a música possuem elementos em comum.

A música e a dança têm muitos elementos em comum. Em primeiro lugar, o seu desenvolvimento no tempo, a regularidade da pulsação, a periodicidade das formas rítmicas e das di-

nâmicas (diferenciação na força e na intensidade), o espaço (a configuração espacial dos executantes) e o corpo humano (a voz e o gestual do cantor ou do instrumentista, os movimentos do dançarino). Os conceitos relativos à música e à dança variam consideravelmente segundo as culturais e as línguas do mundo. Algumas línguas não possuem termo genérico para essas atividades que chamamos de dança e música, mas denominações específicas para cada tipo de dança e/ou cada tipo de música. (ZEMP, 2013, p. 34)

Segundo o autor, o conceito de música e dança varia consideravelmente segundo a cultura e a língua de qualquer região. Em se tratando particularmente de Parintins, a dança está muito associada à toada, não apenas à questão do ritmo, mas, sobretudo, ao processo de criação do coreógrafo e à forma de aprendizado do dançarino. Geralmente o movimento segue o tempo regular da cada conteúdo musical, ou seja, o balanço corporal pode se tornar mais frênético conforme o ritmo de cada toada.

Zemp (2013, p. 42) menciona outra distinção que deve ser observada na dança, que diz respeito “aos dançarinos que fazem a própria música e aos dançarinos para os quais os instrumentistas tocam e/ou os cantores cantam”. O autor caracteriza essa diferença entre os dançarinos que tocam e dançam e os que são selecionados especialmente para demonstrar a dança, chamando-os de “musicante e musicado”. Considerando a categoria elaborada por Zemp (2013), os integrantes do grupo ou companhia de dança Garantido Show são “musicados” pelo fato de a toada não ser produzida por eles. A dança é executada em grandes blocos de participantes com pequenas divisórias, sendo acompanhada de intérpretes e ritmistas do *boi-bumbá*.

Nesse sentido, a dança é empregada para um determinado momento da apresentação em particular, sendo que os coreógrafos pautam um leque de possibilidades, desde uma simples imitação do comportamento humano, passando por um processo de ‘estilização’ elaborada pelo coreógrafo. Dessa forma, a linguagem gestual exprime significados e emoções de frases inteiras, ou seja, cada movimento

das mãos e dos pés possui interpretações mediante o contexto cantado. A dança é carregada de dramaticidade incorporada a partir da letra da toada. Ela representa, sem voz, o que a letra da toada diz ao público.

Outra questão que Zemp (2013) examina é a notação musical da dança, ao ponto de evidenciar como ela é descrita através de seus movimentos corporais. Utilizando o conceito trabalhado por Beudet (2013), especifica a preocupação, tanto do profissional quanto do amador, com a necessidade de escrever a dança tendo em vista que os códigos de transcrição do movimento têm um aspecto místico. Desse modo, os coreógrafos contemporâneos utilizam essas notações como partituras precritivas para pensar e criar movimentos.

Monteiro (1998), em seu estudo “Naverre: cartas sobre a dança”, enfatiza que o significado emocional articula uma ordem no desenvolvimento do trabalho coreográfico. A autora destaca que a “dança faz da música suas palavras; o que é possível porque a poesia, a música, a dança e a pantomima são, de algumas forma, redutíveis umas às outras, a partir de uma única língua universal – à língua do sentimento” (p. 98). Com isso, a dança condiz um momento expressivo de atuação, em que a pantomima, conceito trabalhado pela autora, tem a finalidade de exibir sentimento por meio do canal de comunicação. Enfatiza, também, que a “simbiose” vinculada no interior do espetáculo descreve a arte de representar exclusivamente através dos movimentos corporais. Afirma ela:

É preciso que a dança se submeta à música para que expresse sentimentos e se torne falante. Toda vez que a dança é considerada fala, na verdade, ela o faz valorizando o sentimento mediante a aproximação com o padrão musical. Os três elementos – sentir, falar e cantar – não se dissociam. (MONTEIRO, 1998, p. 98)

Nesse aspecto, é possível perceber a função do sentido entre a música e a dança. É como se o movimento exaltado pela corporeidade fosse a interpretação da música. Em sua pesquisa sobre dança, sexo e gênero, Hanna (1999) argumenta que a dança tem a capacidade de intencionar uma mensagem a alguém

que compartilha do mesmo significado. Para Hanna (1999), assim como para Monteiro (1998), o bailarino leva ideias e sentimentos ao conhecimento de outro por meio de um código mantido em comum. Isso se aproxima da dança do “boi” por congregar um fluxo de envolvimento emotivo, no que se refere ao aprendizado e ao ato de ensaiar.

A percepção do dançarino pelo público se configura através de uma troca, isto é, de um diálogo momentâneo. Hanna (1999) diz que “a dança é uma linguagem não verbal – uma forma de comunicação que requer a mesma e subjacente faculdade cortical para a conceituação, a criatividade e a memória que a linguagem verbal” (p. 42). A sucessão da dança também possui o seu vocabulário de canal de comunicação, vigorado por meio da codificação da multiplicidade de significado. A autora trabalha com seis mecanismos simbólicos utilizados para transmitir o significado da dança, ao qual é necessário especificar aqui para fazer uso de tal compreensão. A maneira de formar a mensagem parece ser parte do legado da percepção do coreógrafo sobre determinado ambiente. Hanna (1999) aponta os seguintes mecanismos: (1) concretização – produção de movimento no viés do aspecto exterior; (2) ícone – ápice maior do personagem; (3) estilização – movimentos que são resultados da convenção; (4) metonímia – conceituação do movimento de uma coisa que representa a outra; (5) metáfora – expressa um pensamento; (6) realização – incorporação realizada pelo dançarino.

Dessa forma, alguns desses mecanismos sinalizam que determinados acontecimentos da dança são percebidos pela fundamentação, consolidação do trabalho coreográfico e a execução por meio do movimento do dançarino no palco. Nesse caso, a apresentação da dança do “boi” oferece dois modos de percepção: a visão do executante, neste caso do dançarino, e a do público, movendo-se no mesmo espaço e no mesmo caminho de interação.

## **A ESCOLHA DAS TOADAS DO BOI GARANTIDO E O TEMA CENTENÁRIO**

Cada bumbá lança anualmente um CD e um DVD com conteúdos musicais inéditos, nos quais toadas antigas podem, eventualmente, ser inseridas, como

no caso do ano de 2013, ano de comemoração do “centenário” dos bois. A definição da seleção das toadas ocorre logo após a formulação do tema, geralmente no final do ano, de modo que os torcedores e brincantes possam memorizar as músicas e as danças de seus respectivos bois, e, sobretudo, ensaiar as coreografias nos currais correspondentes às suas preferências.

No ato da inscrição, em 2013, cada compositor podia inscrever no máximo oito toadas, sem identificação de autoria. Um dos critérios estabelecidos no edital do ano de 2013 era que a toada teria que apresentar letra, ritmo e melodia de acordo com as exigências do bumbá Garantido. O procedimento de escolha foi realizado em duas etapas: na primeira foi feita uma eliminatória e na segunda houve a seleção de dezoito toadas que atendiam à exigência de contemplar na letra o tema “boi do centenário”. Vale ressaltar que foi estipulado, em edital, o valor de R\$ 2.000,00 (dois mil reais) a título de prêmio ao autor ou autores de cada toada selecionada. O processo de seleção e escolha é acompanhado atentamente pela Comissão de Artes composta pelo presidente, coordenadores de diversos setores da Associação Folclórica do Boi-Bumbá, artistas, músicos, coreógrafos, desenhistas e convidados. Tudo o que é selecionado é pensado a partir da possibilidade de interação entre o cenário, a cênica e o grau de executabilidade ou não na área.

Menezes Bastos (2013), na sua análise sobre o samba “Saudosa Maloca” cantado por Adoniran Barbosa, enfatiza que um arranjo, no sentido particular, pode revelar e trazer à tona diferentes interpretações, como por exemplo, o “cantar” e o “tocar” no plano de interesse interpretativo. Na concepção do autor, o arranjo constitui uma modalidade específica relacionada a uma determinada compreensão, a qual se aproxima do conceito de versão e interpretação, sendo que a primeira tem o papel chave para chegar à teoria da tradução. Essa posição de arranjo entre dos dois conceitos configura aquilo que Menezes Bastos chama de “estrutura”, inseparável do conceito de “transformação”. Dentro dessa perspectiva, o sucesso ou fracasso da música depende do mercado musical e do reconhecimento do público.

Nesse aspecto, a música de Parintins traz um de-

safo para se pensar o próprio conceito de toada, que, por um lado, visibiliza as mudanças ocorridas e, por outro, possibilita compreender os significados presentes na trajetória do compositor no universo do boi-bumbá. Dessa maneira, o arranjo está interligado à letra da toada, que, por sua vez, recebe duas versões nos meses que antecedem o festival. A primeira versão brota da própria ideia do compositor, com a característica do que ele costuma ouvir e do formato que acostuma criar a sua composição.

A formação de parceria para compor as toadas também é um fator importante. Alguns estabelecem uma produção conjunta com quem têm afinidade e outros inserem como co-autor o nome de quem contribuiu com um determinado valor aquisitivo para pagar o estúdio, e/ou patrocinar a gravação das chamadas “demo”, nome dado à primeira produção da toada especificamente para o processo de seleção. A construção da toada, geralmente, não é linear, ou seja, não segue uma estrutura de sequência – pesquisa, letra e arranjo. Tudo pode ser alterado, dependendo do plano do compositor. A segunda versão é moldada dentro da produção musical do “boi” para a gravação do CD e do DVD e execução na arena do Bumbódromo, que visa atender a uma demanda musical mais abrangente, ou seja, conquistar o público consumidor de música de boi-bumbá que, por outro lado, é torcedor e crítico, ao mesmo tempo.

Em 2013, foram inscritas 187 toadas e, destas, 18 foram escolhidas e mais uma acrescentada na segunda parte da gravação do CD e do DVD em Manaus, completando o total de 19 toadas. O projeto “Garantido – Boi do Centenário” em homenagem aos 100 anos de fundação do boi-bumbá.

A toada “Tambor”<sup>7</sup>, dentro da concepção do boi-bumbá, exhibe um modelo de composição diferente em se tratando da temática e do arranjo musical, utilizando instrumentos como guitarra, baixo elétrico, violino, bateria, charango e teclado ao ritmo de boi.

Ronaldo Barbosa Junior, em parceria com Rafael Marupiara, produziu a toada na linha da inovação para arquitetura musical do boi-bumbá com o propósito de chamar a atenção do público. Ele reconhece que aprendeu a compor ouvindo o pai, Ronaldo Barbosa, atualmente compositor do Boi Caprichoso. Esse ambiente musical tão próximo fez com que em 2010, sem o consentimento paterno, inscrevesse a primeira toada, chamada “Festa da Bandeira”<sup>8</sup>, escolhida para compor o CD e o DVD naquele ano. Desde então, Ronaldo Júnior passou a compor para o Boi Garantido, tendo como inspiração as toadas antigas de Ronaldo Barbosa. Além de Tambor, cita outras composições como: “O Couro dos Espíritos”, que também utiliza o solo de guitarra do refrão de uma forma dedilhada. Mas foi com “Matawi-Kukenan”<sup>9</sup>, toada do DVD de 2010, que o compositor se tornou conhecido por adequar um modo diferente na métrica da música, por meio de um solo de guitarra, evidenciando um estilo mais pesado se comparado a outras toadas de boi-bumbá, algo bem próximo do rock n’roll.

Em 2013, na toada “Juma”<sup>10</sup>, o compositor fez uma junção de guitarra e violino, a fim de sugerir um ambiente de medo/pavor. Ronaldo Barbosa Júnior explica que fez o início da letra da toada e Rafael Marupiara, seu parceiro, criou o meio e ele acrescentou um fim. No arranjo, usou um riff de guitarra o qual remete ao som de um jogo eletrônico, criando a sugestão sonora de perseguição. Para conseguir esse efeito, a inserção da guitarra numa “pegada” mais Rock Folk no arranjo da toada foi essencial, pois a toada, segundo ele, é um gênero musical que utiliza instrumentos de cordas, como o violino, guitarra elétrica, isto é, que fornecem um mecanismo mais sombrio.

Nessa mesma perspectiva escreveu “Tambor”, considerada uma das toadas mais apreciadas de 2013. A letra é longa e o andamento varia de acordo com 2/2 e 6/8. A melodia começa com uns acordes suaves

7 BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada de abertura do CD/DVD. In.: Garantido 2013: O Boi do Centenário. Parintins e Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 1 (3 minutos 50 segundos).

8 BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada para a torcida organizada CD/DVD. In.: Paixão do Boi Garantido. Parintins e Manaus: Garantido, 2010. 1 CD/1 DVD. Faixa 16.

9 BARBOSA, Ronaldo Júnior; MARUPIARA, Rafael. Toada de Ritual CD/DVD. In.: Garantido 2011 Miscigenação. Parintins: Garantido, 2011. 1 CD/1 DVD. Faixa 10.

10 BARBOSA, Ronaldo Júnior; MARUPIARA, Rafael. Toada de Lenda Amazônica. In.: Garantido 2013: O Boi do Centenário. Parintins e Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 4 (4 minutos 12 segundos).

de guitarra, por meio de uma marcação crescente, a cada verso, com o propósito de conduzir o público ao “clímax” final, alcançado sempre no refrão da música. As notas, sonoramente, além de demonstrarem um cuidado especial com a harmonização do arranjo, também determinam um prolongamento da extensão das vogais, com sequências longas e outras frenéticas, criando, assim, um ambiente de exaltação e de visibilidade do instrumento posto na letra, ou seja, a música, de certo modo, conduz o público para o contexto. Para alcançar esses efeitos e sensações, Ronaldo Barbosa Júnior passou cerca de um ano trabalhando na letra e na melodia. A inspiração foi o tema “Tambor”, apresentado em 2009 pela escola de samba do Rio de Janeiro Acadêmicos do Salgueiro, que a consagrou campeã do título do carnaval. O samba enredo retrata o poder que o instrumento emite, causando envolvimento, transformação, ginga do corpo, emanação de energia e outras sensações. A fim de exaltar esse poder do instrumento, produziu a letra da toada Tambor:

Ôô

Das montanhas quero ouvir teu som reverberar

Com meu canto por todos os cantos irá ressoar

Tuas batidas marcam o tempo e o tempo pára para te escutar, te escutar

Tambor ôô

Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor

Tambores dos mitos, tambores dos ritos, tambores das tribos, tambor iê

Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor

Tambores dos mitos, tambores dos ritos, tambores das tribos, tambor êê

Ê tambor êê, ê tambor

Teu molde no fogo vem de eras primitivas

Ta na marca da arte cultura ancestral jamais esquecida

Nos ritos primórdios tua trovoada eleva o es-

pírito indígena

Cortejos fúnebres, dança de guerra no cair da chuva entre a gota e a terra tem

Tem tambor na toada marcante

Tambor no coração vibrante

Tambor no folclore dançante, tambor iêê

Tem batuque, danças, boi-bumbá vem de herança nordestina

Garantido na veia de mil migrações de origem distintas

Olorum, maracatu, no terreiro a oxum, no baião são joão nas festas de ocaras

Nada se compara ao tambor que rufa na batucada

Tambor na toada marcante

Tambor no coração vibrante

Tambor no folclore dançante, tambor iêê

Tem tambor na toada marcante

Tambor no coração vibrante

Tambor no folclore dançante, tambor iêê

Vem da pele animal e do tronco que o fogo moldou

Que o mestre lindolfo ao folclore nesta ilha plantou

Ôô

Tambor ôô ôô

Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor

Tambores dos mitos, tambores dos ritos, tambores das tribos, tambor iê

Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor

Tambores dos mitos, tambores dos ritos,

Tambor!

Tem tambor na toada marcante,

Tambor no coração vibrante,

Tambor no folclore dançante, tambor iêê

Iê tambor, iê tambor iê

Iê tambor, iê tambor iê

Ê tambor, ê tambor,

Ê tambor!

A toada permite observar a articulação e a temática daquele ano, isto é, o “Centenário” do Boi Garantido. Ronaldo Júnior disse que, em 2012, a Comissão de Artes selecionou uma toada chamada “Ameríndia”, que apresentava um ritmo mais dançante, com uma base de 6/8, então aproveitou a oportunidade para trabalhar em cima de um ritmo parecido.

Diante dessa perspectiva, as concepções musicais dos compositores podem ser vistas como possibilidades para o desenvolvimento do tema, por uma unidade de formulação construída ao longo do tempo e que envolve hoje em dia mudança de ritmo intercalando uma divisão rítmica.

### **CRIAÇÃO DAS COREOGRAFIAS DE PALCO**

A coreografia do “Tambor” foi elaborada na residência de Pedro Evangelista, localizada no Bairro Itaúna II, situado na periferia da cidade de Parintins. A dança do “Tambor”, composição de Ronaldo Barbosa Júnior para a coreografia de palco, foi elaborada aproximadamente em duas horas e meia por Pedro Evangelista, que contou com apoio de Êlio Siqueira, principalmente no que se referia à busca pelo material de fundamentação. Para subsidiar o trabalho, eles assistiram ao vídeo de abertura das Olimpíadas em “Pequim”, realizada no ano de 2008, observando uma sequência dos tocadores de tambor. Tomaram também como referência os movimentos dos personagens do filme “King Kong” para tocar os tambores. E no filme “Príncipe de Nova York”, tiveram acesso aos passos de uma dança africana executada pelas mulheres. A partir dessas referências e da audição cuidadosa da toada, principalmente atentando para a letra e o ritmo, começaram a construir a coreografia. A respeito desse processo de criação, Pedro Evangelista afirma:

A toada explica um relato desde a pré-história. Portanto, o “tambor” mostra a história dele.

Antes faziam o tambor com couro de animais. Agora, trazendo para um contexto mais recente, meus avós, por exemplo, faziam gazumbá cobrindo com couro de veado. Tentei mostrar na parte coreográfica vários tipos de toques de tambor, destacando como os povos indígenas, negros e asiáticos tratam esse instrumento. Na China, por exemplo, a forma como eles dançam com tambor, fazem de suas danças como se tivesse lutando, ou seja, fazem muitas poses. No caso dos indígenas, têm em seus rituais e festas o uso também do tambor. No negro, a mesma coisa, muitas batidas que ele faz podem ser associadas. Tudo isso observei até chegar ao ritmo do nosso Boi. Os compositores, Ronaldo Barbosa e Rafael Marupiara, fizeram essa toada, aí tive que quebrar a cabeça, como fazer uma coisa abrangendo o mundo todo do “tambor”. Como eu ia fazer tudo isso que ele descreve na toada em movimentos acessíveis ao público? Mas também não fazer só aquela coisa de só bater e bater o pé. Então foi nesse sentido que foi feito a coreografia. Tem gente que pode não entender, mas tem toda uma história que a própria letra pede, tem batidas e batidas que a batucada ainda tá pegando. Aí tive que aproveitar tudo que o compositor me deu e também mostrar algo acessível ao público. (Pedro Evangelista, 02 de fevereiro de 2013)

Esse argumento é interessante para entender a conexão entre a letra, pesquisa, criação e ritmo. O coreógrafo busca referências de outras culturas e as demonstra na dança, sem deixar de relacioná-las ao ritmo do “boi”.



**Figura 1:** Composição de fotografias “Levanta o tambor”, “Toca o tambor”, “Referenciar o tambor”, “Mostra o tambor” - Movimentos da dança no “Tambor”.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

De certa maneira, o coreógrafo dá sentido para a música, relacionando com o seu contexto extra-musical, ou seja, histórico, social e cultural. Esse tipo de prática de criação leva em consideração o tempo musical, ou seja, a batida montada em uma sequência de 4 ou 8 compassos. Isso, entretanto, depende muito de como o arranjo é apresentado.

Pedro Evangelista e Êlio Siqueira foram criando a coreografia em trecho por trecho da toada, sem fazerem nenhuma anotação, muito menos rabiscos, guardando na memória a configuração e o detalhamento coreográfico construído. Cabe salientar que durante a criação, Pedro e Êlio contaram com apoio dos coreógrafos mais novos para terem assistência no momento de ensinar os movimentos aos dançarinos/brincantes. A dança foi elaborada pelos quatro coreógrafos que resolveram juntar as ideias em prol de um processo de trabalho mais rápido. Esse método possibilitou até mesmo elaborar uma espécie de análise da coreografia de cada dupla.

A coreografia da toada “Ritual dos Parintintins”<sup>11</sup> foi criada por Êlio Siqueira em 11 de janeiro de 2013, na residência de Pedro Evangelista, e contou com a minha presença e a do coreógrafo Thiago Andrade. De modo geral, a dança foi sistematizada em trechos, assim como as outras criações. Êlio Siqueira explicava o movimento para Thiago Andrade, que o executava fazendo todos os gestos de forma lenta e demorada. Assim, Êlio Siqueira tinha a visão de como ficaria o resultado final da dança. Primeiro, Thiago dançava sem música, contando os passos em voz alta, enquanto Pedro Evangelista e Êlio Siqueira

analisavam. Quando não estava da forma que queriam, pediam para o Thiago repetir de outro jeito. Êlio Siqueira, depois, traduziu o processo de criação.

A toada começa com movimentos de alta apresentação, assim de guerreiros. Ele pega com as duas mãos e toca no corpo com força batendo no peito, como se tivesse rasgando! Trecho da toada: “Parintintin tem a pele vermelha”. Então, a pessoa pega e bate as duas mãos no peito e passa a mão como se tivesse passando uma tinta, tudo isso em quatro compassos! A próxima sequência é a mesma coisa, a música fala “Parintintin tem a alma guerreira”, então o movimento vale para duas partes da toada, tem uma explosão só mesmo para identificar que “parintintin tem a pele vermelha”, uma explosão pra frente com os braços mostrando a primeira posição da dança clássica. Aí, de novo repete a sequência! Na parte da toada “Quando o sol abraçava a lua cheia”, a gente simbolizou um movimento tipo adoração ao sol e à lua e que, ao mesmo tempo, mostrasse a posição da flecha de guerreiro.

A percepção de Êlio Siqueira da construção da coreografia lembra o que Monteiro (1998) enfatiza sobre a arte de escrever o movimento e exemplifica o que Hanna (1999) chama de “estilização”, ou seja, a representação de outra coisa, algo que pode indicar uma relação mais abrangente e, no caso de Parintins, um módulo de ritual. Sobre a criação do “Ritual dos Parintintins”, continua:

Então, a gente faz um movimento “tendu” do clássico, dá um saltinho pra lateral e se inclina pra baixo e, quando o corpo levantar, aponta um dos braços pra cima, em diagonal, com as mãos abertas como se tivesse na posição de karatê, apontando! O movimento é feito para os dois lados, primeiro de um lado e depois de outro. O compasso é sempre múltiplo de quatro. Aí, quando for fazer o “tendu”, a gente tipo se abraça, enquanto a outra mão tá fazendo pra baixo, ou seja, a mão direita quando tá se abra-

11 HAI DOS, Demétrios; PANTOJA, Geandro. Toada de Ritual Indígena. In.: Garantido 2013: O Boi do Centenário. Parintins e Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 16 (4 minutos 46 segundos).

çando, a mão esquerda tá puxando pro chão. Quando levantar a mão direita que estava se abraçando, já fica na posição de arco e flecha e a outra fica na direção diagonal para cima. A toada segue: “O tempo adormeceu, a serração pairou na aldeia/Surgiu levitando de um casulo/O curandeiro Pajé”, é como se fosse parado tudo, como se fosse um movimento andando na lua, bem lento! Tipo dos passos andando na lua e voltando rapidinho![sequência de dois] Tem um trecho da toada que não entendo direito como é que é “Extase onírico, viagem à Moloca Tridimensional Yrerupyhavuhu, yrerupyhavuhu”, mas que significa a “dança dos guerreiros” na língua dos Parintintins. A gente procurou fazer uma dancinha diferente, movimento meio de arrasta pé pra lateral, só que um estica mais que o outro e a outra, que serve de apoio, e fica flexionada, servindo de eixo. A gente fez movimento de loucura como se fosse entrando em transe, o corpo do dançarino dá uma tremida como se tivesse “pegando santo” mesmo, então, arrasta o pé pra lateral dando uma subidinha e caindo de novo. Na sequência, vem a parte “vi mulheres peixes e homens serpentes/ Pássaros híbridos no além/ Senti o meu espírito sair do corpo em chamas/ Vi árvores caídas levantarem”, a gente tentou fazer a mesma coisa da incorporação do espírito, daquela maneira que foi pra lateral, naquela hora lá! É a mesma coisa, de um modo mais lento! Geralmente a sequência é duas vezes, uma pro lado e outra pro outro.

Segundo os relatos de Élio Siqueira, a técnica da dança clássica serve para preparar o posicionamento corporal do dançarino.

**Figura 2:** Composição de fotografias “Parintintin tem a pele vermelha”, “Onça com ferrão de escorpião” e o “Balanço dos maracás” – Movimentos da dança da toada “Ritual dos Paritintins”.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A primeira imagem representa o movimento do início da dança, momento em que Élio Siqueira diz que os braços tocam o corpo, com força, como se tivesse rasgando o corpo, para visualizar a “alma” do guerreiro. A segunda imagem demonstra o “tendu” do clássico associado à dança do “boi”, mantendo um posicionamento reto com “meia ponta”. A terceira imagem registra o movimento dos dançarinos com as mãos abertas, que imita as garras de uma onça, quando a toada fala da “onça com ferrão de escorpião”. Na quarta e última imagem, andamento da dança, com os pés saltitantes, os dançarinos giram como se tivessem balançando os “maracás”.

Na sequência “Onça com ferrão de escorpião/ Bichos em transmutação”, a gente dá uma andada, meio que na lateral, com os braços encolhidos com os cotovelos próximos ao corpo; e, com as mãos como se fossem garras de onça, a gente dá uma andada pra lateral, trocando as pernas, movendo um salto, com as pernas ficando no ar, com umas das pernas pra trás, em posição de “atitude” que também vem do clássico. Dá pra entender? Eles ficam com a perna flexionada, apoiando o peso do corpo, enquanto a outra fica pra trás, simbolizando, como se fosse uma calda. A próxima sequência “O fogo! O fogo primitivo de baíra vem iluminar/ O sopro do espírito sagrado vem curar”, o fogo a gente coloca as duas mãos sobre o rosto como se tivesse escondendo e, depois, louva, na parte do sopro. Conforme o som, a gente tentou fazer uma dancinha meio que primitiva. Na verdade, é uma coisa meio particular nossa! Principal-

mente para essa próxima sequência: “O retorno ao corpo que balança maracás/A dança dos tempos de guerra dos ancestrais”. Essa parte é um pouco diferente, é como se tivesse saltitando com os pés, como se tivesse sapateando, só que com o corpo abaixando, trabalhando com as pernas! Depois eles fazem um meio giro pra trás e erguem os braços como se tivesse carregando a cabeça do inimigo que é o troféu deles. Que é, justamente, para o final da toada “Erguei a cabeça dos espíritos!/Akangwéra toryva, akangwéra toryva/ Ritual dos parintintins/ Ritual dos parintintins/A dança, a cura, o transe do ipaji”. Enfim, o Ritual Parintintin é uma marcha como se tivesse andando no caminho da vitória. (Élio Siqueira, 11 de janeiro de 2013)

Esse relato de Élio Siqueira, criador da dança, é rico em detalhes. Num primeiro momento, expõe a representação de um guerreiro relacionada à questão mitológica indígena, particularmente, dos parintintins<sup>12</sup>. No segundo momento, introduz, na execução do movimento, a noção da dança clássica tendo também a dança contemporânea como base. É possível observar que a mesma sequência de passo realizada para a direita também acontece para a esquerda, isso é visível praticamente em todas as toadas. Mas, no atual universo do Boi Garantido, o coreógrafo tem a obrigação de apresentar algo novo, como ocorreu na coreografia da toada “Ritual dos Parintintins”, cujo movimento diferente é quando o dançarino gira o corpo, flexionando um pouco as costas e balançando a cabeça para frente e para trás como se tivesse sapateando, mexendo rapidamente a ponta dos dois pés. Baseado nessa ideia, Élio Siqueira diz:

A gente procura pesquisar na internet sobre a dança contemporânea, dança moderna e essa dança de rua que tá pegando bastante e claro

das danças populares do Brasil. Além do próprio material que o boi dá em termo de pesquisa da própria história da toada, utilizamos nossa experiência, ou seja, nosso conhecimento em relação ao festival. Na coreografia de palco, sem perder a métrica da música, a gente divide numericamente cada toada. Depois a gente pega os movimentos, no caso dela aí [se referindo ao trecho da toada Ritual dos Parintintins] “Eu vi mulheres peixes, vi homens-serpentes, pássaros híbridos no além”. A gente interpreta através de movimentos, se ela pede 4 vai ser 4, assim sucessivamente. (Élio Siqueira, maio de 2013)

Em 2013, foi repassada uma sinopse sobre a letra da toada Ritual dos Parintintins elaborada pelos compositores, alguns compositores ainda fizeram o desenho da estrutura da alegoria. A partir dessas informações, Élio Siqueira fez a coreografia focando na questão do conflito entre os parintintins e os mundurukús para a gravação do CD e do DVD, reservando a parte da cura xamânica para ser demonstrada no “ritual”, na arena do Bumbódromo.

O modo de interação do universo de criação das coreografias se dá, também, entre os coreógrafos mais novos contratados pela agremiação do Boi Garantido. Thiago Andrade, criador da dança do “Juma”, obteve total apoio do parceiro Marcos Silva. Thiago procurou construir a coreografia em cima da letra e da melodia, mas Thiago diz que a dança não pode ser criada “ao pé da letra”, isto é, dependendo do contexto é preciso encontrar algo que tente a dança representar.

Quando vi a toada do “Juma”, de cara gostei dela! Fiquei ouvindo e, sinceramente, não vinha muita coisa em mente, e foi que de repente comecei a criar numa manhã e depois de algumas modificações “lapidadas”, dancei para

12 O compositor Geandro Pantoja realizou a pesquisa para criar a toada no site <https://www.socioambiental.org/pt-br>, do Instituto Socioambiental - ISA. Encontrou informações sobre um ritual de cura dos parintintins, mas ainda não tinha sido mostrado no festival. De acordo com a narrativa, o xamã “ipaji” teria que entrar em transe, fazendo uma viagem a outros patamares, para convencer espíritos sagrados a virem curar os pacientes doentes. Nesse contexto não existia muitos elementos para o artista desenvolver na arena por meio de alegoria. Então o compositor usou a imaginação e acrescentou elementos que o xamã poderia enxergar durante sua viagem, como “mulheres peixes, vi homens-serpentes, pássaros híbridos no além. [...] Onças com ferrão de escorpião/ E bichos em transmutação”. Geandro explicou que gosta de inovar a cada ano, sempre buscando apresentar algo diferente e que poderá ser trabalhado tanto na dança quanto na alegoria (Entrevista, janeiro de 2013).

o Élio durante a tarde. Aí ele falou, poxa é isso mesmo! Até brincou, tá aprendendo, hein rapaz! Não fiz nenhuma pesquisa, até porque essa lenda é muito conhecida na Amazônia. O “Juma” é um protetor da floresta que usa um tacape na mão, inclusive na música fala que ele tem um pé grande, quando ele pisa brotam raízes do chão. Tentei demonstrar tudo na dança o que estava dizendo na letra da música. (Thiago Andrade, 31 de maio de 2013)

Desse modo, ter a aprovação do coreógrafo mais experiente é de suma importância para um “iniciante” que, obviamente, ainda está na fase de conquista do espaço e de construção da profissionalização. Ele não fez nenhum tipo de pesquisa, mesmo porque conhecia a história da lenda amazônica, de modo que, para tal procedimento, precisou apenas entender a letra da toada e buscar no imaginário a figura do “Juma”.

Como a toada do “Juma” caiu no gosto do público, Thiago Andrade sabia da responsabilidade que lhe pesava sobre os ombros, pois precisava fazer uma coreografia que “desse conta” da grandiosidade da toada. Ela trouxe, segundo o compositor Ronaldo Barbosa Júnior, no arranjo o som do violino, dando assim atributo para Thiago realizar sua criação. O coreógrafo, por sua vez, declarou gostar mais de duas sequências: o trecho “passos arrancam raízes do chão”, durante o qual o dançarino gira em postura reta, perna no alto, marcando passo; e este outro trecho “eu vou te buscar, há, há, há”, quando o dançarino precisa seguir para frente, dando pequenos pulos intercalados por um maior executado com mais intensidade.

Fotografia 14: Composição de fotografias “Parintintin tem a pele vermelha”, “Onça com ferrão de escorpião” e o “Balanço dos maracás” – Movimentos da dança da toada “Ritual dos Parintintins”.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A execução da dança requer muita agilidade, uma vez que o participante precisa movimentar praticamente o corpo todo, balançando os braços e pernas de um lado para o outro e, ao mesmo tempo, dar pequenos pulos e giros. No processo de aprendizagem, dançarinos comentavam ser a coreografia mais difícil e ousada de 2013. Segundo o coreógrafo, a ideia era repassar ao público a imagem de um personagem que se valia bastante da força para despertar medo.

Portanto, estas três toadas foram escolhidas para análise neste texto por serem representativas, mas cada toada tem um desdobramento coreográfico distinto, dependendo do momento do espetáculo em que ela está inserida, dos coreógrafos e também dos intérpretes selecionados para interpretar cada uma.

## CONCLUSÃO

O texto teve a intenção de demonstrar o sistema de formulação de cada coreógrafo, observando o ponto de vista do instrutor e a adequação de outras danças ao boi-bumbá. O desenvolvimento do trabalho é feito em conjunto e ao mesmo tempo individualmente, a parceria se estabelece entre coreógrafos antigos experientes e coreógrafos atuais com menos experiência, mas sempre com a proposta conjunta de mostrar algo novo.

A construção da célula coreográfica depende da linguagem utilizada pela especialidade que varia de coreógrafo para coreógrafo, por mais que haja uma estrutura a ser seguida, estipulada na Comissão de Artes do Boi Garantido, a característica de cada instrutor é singular e colocada em evidência, principalmente, no que se refere a sua experiência no campo de trabalho, pois, mesmo que tenha código em comum, a sua orientação se dá de maneira diferente através do entendimento do contexto que a dança está inserida.

Diante dessas premissas, as organizações das sequências coreográficas acontecem por meio da particularidade da letra da toada para cada exposição. Sendo que a criação do movimento tem como fonte de inspiração a dança clássica e ou até mesmo o aspecto do cotidiano. Lembrando que todas essas pesquisas relacionadas a outras danças são associadas ao ritmo do “boi” de Parintins, mediante tra-

balho desenvolvido pelo próprio coreógrafo, dependendo também do seu método de compreensão e do modo de trabalho.

## REFERÊNCIAS

BATALHA, Socorro de Souza. **“Gingando e balançando em sincronia”: uma Antropologia da Dança do Boi-bumbá de Parintins**, AM. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Amazonas, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2015.

BLACKING, John. **Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social**. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). Antropologia da Dança I. Trad. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse e Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-86, 2013.

\_\_\_\_\_. **Música, cultura e experiência**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e uma etnografia da festa**. Anais do XXIII Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu/MG, 1999.

\_\_\_\_\_. **Revista Antropológicas**, ano 14, vol.21 (1): 99-127 (2010).

\_\_\_\_\_. **Os sentidos no espetáculo**. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2002, V. 45 nº 1.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafios e desejo**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KAEPPLER, Adrinne L. **Dança e o Conceito de Estilo**. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). Antropologia da Dança I. Trad. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse e Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira: um estudo antropológico sobre a Saudosa Maloca, de Adoniran Barbosa**. Por que as canções tem arranjo? Revista Ilha. n. 2, v. 15, p. 211-249, jul./dez. 2013.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: Cartas sobre a Dança**. São Paulo: EdUSP: FAPESP, 1998.

RODRIGUES, Allan Soljenítsin Barreto. **Boi Bumbá: Evolução: livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins**. Manaus: Valer, 2006.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música. Cadernos de Campo**. São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

ZEMP, Hugo. **Para entrar na dança**. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) Antropologia da Dança I. Trad. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse e Maria Acselrad. . Florianópolis: Insular, 2013. p. 57-74.