

DANÇA DO MARACATU – APRENDENDO SUAS FORMAS COM MESTRE MAURÍCIO

Laís Salgueiro Garcez

Laís Salgueiro é mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense. Atua como professora de dança na Escola e Faculdade Angel Vianna/RJ e outros cursos livres. Sua linha de pesquisa é em performances afro-brasileiras e modos de criação artística e ensino em dança, especificamente, Maracatu de Baque Virado e dança dos orixás.

RESUMO

O artigo apresenta a etnografia da **dança do maracatu** desenvolvida ao longo de oito anos no universo do Maracatu de Baque Virado. Tento fazer um esforço analítico e prático de unir a perspectiva de uma dançarina com o lugar teórico da antropologia. Busco demonstrar como a **dança do maracatu** reforça sua concepção transcultural. Desse modo, a performance pode ser entendida a partir do conceito de *dance/music form*, proposto por Yvonne Daniel como chave para compreensão da afro-diáspora e suas linguagens não verbais que comunicam e organizam determinados **saberes corporificados**. Na última etapa, o breve registro analítico das formas e frases coreográficas da **dança do Maracatu**, concebidas principalmente a partir do **estilo** de Mestre Maurício, nos desafiam a perceber que os processos de aprendizado e transmissão de seus saberes não estão alheios ao contexto vivido.

Palavras chaves: dança do maracatu, Mestre Maurício, *dance/music form*, saber corporificado, estilo.

ABSTRACT

This paper presents a **maracatu's dance** ethnography carried out during the last eight years within the Maracatu's de Baque Virado universe. I seek to make an analytical and practical effort to unify my dancer's perspective with the anthropological theory. I try to show how the **Maracatu's dance** reinforces its transcultural conception. Thus, the performance could be understood by the **dance/music form** from Yvonne Daniel, as a key-concept to comprehend the afro-diaspora and its non-verbal languages. Those inform and organize several embodied knowledges. On the last stage, a brief analytical record of some choreographic phrases and forms from the **maracatu's dance**, mainly designed from the Mestre Maurício's own **style** challenge us to realize that the learning processes and the transference of his knowledges aren't oblivious the lived context.

Key words: maracatu's dance; Mestre Maurício; dance/music form; embodied knowledge; style.

Introdução

No ano de 2008, na cidade do Rio de Janeiro, iniciei uma grande jornada pelo universo do Maracatu de Baque Virado a partir da experiência com sua dança e suas recriações feitas no Grupo Rio Maracatu. Entre 2011 e 2013 aprofundei essa pesquisa com o Mestrado com o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal Fluminense. À época, tive a oportunidade de viver em Recife, nos períodos de carnaval, quando desfrutei da vizinhança do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife. Desde então, estreitei os laços com Maurício Soares, que realiza oficinas e *shows* todos os anos no Rio de Janeiro e outros estados do sul e sudeste do Brasil.

Após oito anos de interação e integração com o universo do Maracatu, este trabalho percorre desde a minha experiência em dança, passando pe-

los aprendizados com Mestre Maurício sobre temas que hoje se apresentam primordiais para a discussão, até chegar à etnografia da dança do Maracatu.

O artigo é composto por três eixos transversais que buscam debater sobre como agentes das Nações de Maracatu reatualizam seus **saberes corporificados**, afirmando suas identidades e relações sociorraciais e econômicas.

Os eixos são:

- a contribuição do Maracatu para a revisão do conceito de dança, ampliando o seu significado e propondo o conceito *dance/music form* (DANIEL, 2002);
- o caráter comunicativo e inter-relacionado do toque, da dança e do canto na performance do Maracatu como afirmação de uma cosmologia e visão de mundo afro-diaspórica;
- a concepção de que a corporeidade é a “base existencial da cultura” (CSORDAS, 2008:102).

Os três eixos serão desenvolvidos e debatidos a partir da apresentação da pedagogia desenvolvida por Mestre Maurício – que se contrapõe às visões ocidentais sobre dança, música e aprendizado –, e a partir da descrição do movimento da **dança do Maracatu** a partir das suas formas e frases coreográficas – primordialmente concebidas pelo Mestre e seu “estilo”.

Etnografia da dança

Para este trabalho, portanto, faz-se necessário entender a perspectiva adotada no que concerne à realização e compreensão do que seja uma etnografia em dança. A etnografia como ferramenta hoje é encontrada em diversas áreas do conhecimento. No caso deste trabalho, a perspectiva etnográfica está atrelada à discussão teórica e prática que, desde os anos 60, apresenta no campo da antropologia do corpo, da dança, da performance e do movimento, chaves para a compreensão de uma realidade cultural. Tais campos teóricos se cruzam e se encontram na prática etnográfica com a premissa de que não se separa pesquisador de pesquisado. A interação entre ambos é fruto de um diálogo constante de indivíduos que, no século XXI, compartilham o mesmo espaço-tempo global. E na medida em que o pesquisador deixa-se

afetar, todos os envolvidos na relação passam a viver maneiras específicas de comunicação, às vezes desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não verbal (FAVRET-SAADA, 1990)

A etnografia da dança aqui realizada entende que a análise e descrição do movimento são de extrema importância na medida em que estão atreladas à experiência e ao conceito de dança que o campo apresenta junto com as realidades socioeconômicas, culturais e raciais. Neste caso, vale ressaltar que todas as danças estão inseridas e comunicam algum lugar político, de modo que não existe uma dança universal, mas existem danças, onde mesmo o *ballet* clássico poderia ser compreendido como uma dança étnica.

Além disso, entende-se que

O corpo do pesquisador não é, todavia, uma tábua rasa sobre a qual se vai inscrever uma nova memória, nem pode evocar, como nos alertou a antropóloga Brenda Farnel (1994), uma conceituação universal do corpo, do movimento e do significado (JILL BUCKLAND, 2013: 149).

Deste modo é assumido que a etnografia apresentada é fruto do encontro de diferentes universos onde, tanto eu quanto meu principal interlocutor – Mestre Maurício –, vivemos inúmeras situações de troca, de modo que tudo o que eu escrever/dançar/performar faz parte de um mosaico de laços afetivos, histórias individuais e coletivas e diversificados tempos e espaços, que ao fim e ao cabo passam também pela minha própria corporeidade.

Considero, portanto, que após a realização de minha pesquisa de Mestrado (ou seja, desde 2013), escolhi relacionar-me com esse “objeto” não somente a partir da observação participante, entrevistas qualitativas e inúmeros registros audiovisuais, mas também me permitir ser ainda mais afetada (FAVRET-SAADA, 1990).

Quando o etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência

de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. (FAVRET-SAADA, 1990:160)

A partir desse processo de constante renovação, gradualmente estreitei os laços com Mestre Maurício. Recebi-o em minha casa. Visitei-o em Recife e participei, já de maneira “afetada”, em suas oficinas, no Rio de Janeiro, entre 2013 e 2016. O processo de (auto)reflexão e questões sobre a relação pesquisador-pesquisado se mantém em aberto, como uma constante inter-relação, aproximando-se da compreensão de que a realização de uma etnografia é

como um exercício de educação, como uma trajetória de aprendizados mútuos baseada numa dinâmica relacional entre humanos que se interinfluenciam, pois “humans are not really being at all but “becomings” (INGOLD, 2014:289)

Neste artigo, então, retomo o emaranhado de sensações e saberes que foram me constituindo como antropóloga-dançarina e amante do Maracatu, para performar por meio da escrita os diferentes períodos e motivações desta etnografia da dança, sugerindo um campo imagético com diversos atravessamentos resultantes da minha experiência – sempre em constante renovação.

Saberes corporificados: para além da dança

A compreensão da etnografia da dança como uma experiência dialógica é uma das facetas do esforço teórico e prático de superação das dualidades cartesianas e ocidentais. Entre as muitas iluminações teóricas e sensitivas advindas do convívio com a prática e vida no (e com) os agentes e performances do universo afro-brasileiro, o exercício de superação de dualidades é um dos mais potentes. Juntamente com outras superações, tais como as supostas contradições reinantes nas idéias de interação e cooperação entre

homem e natureza, objetividade e subjetividade, corpo e mente, identificamos também, no âmbito da imaginação afro-brasileira, uma configuração que tem como base o corpo para a compreensão das relações dos indivíduos com a coletividade.

Dessa maneira, movida pelo desafio de criar visualizações dos processos cinéticos, trabalhei como design da espiral, que aparecerá mais adiante no texto, como possibilidade de representar alguns dos tais movimentos e oposições como o ‘giro das saias’ do maracatu, que se apresentam como um componente da experiência em dança, o ‘soar dos tambores’ que vibra para sobrepor diversos sentidos do que, quando, como, pra que/quem, e onde dançar. Dito isto, torna-se cada vez mais cabível uma indagação desconstrutiva do conceito de dança.

Daniel (2005:82) ao estudar as religiões de matriz africana no Haiti, em Cuba e na Bahia, em perspectiva comparada, demonstra e constrói diagramas constituídos por gráficos de círculos e espirais que explicam como nas danças rituais desses locais, os planos espiralados são fenômenos emergentes no contexto da existência.

A espiral corta várias realidades dentro dos planos de existência: o plano horizontal dos seres vivos - seres humanos, animais e plantas; o plano sagital dos antepassados, o poderoso “living dead” (ancestrais); e o plano coronal de essências eternas - energia cósmica infinita do Lwas, Orixás e Orixás.

Por um lado, a espiral é uma imagem que se refere à energia dinâmica da vida, que intercepta os campos sociais, culturais, morais e éticos de uma comunidade. Conecta os indivíduos num mesmo tornado de acontecimentos e ao mesmo tempo deixa seus planos sempre abertos para a transformação. Por outro lado, o desenho da espiral é o próprio movimento da dança e das ondas sonoras, que tambores e vozes fazem ecoar nas performances de matriz africana.

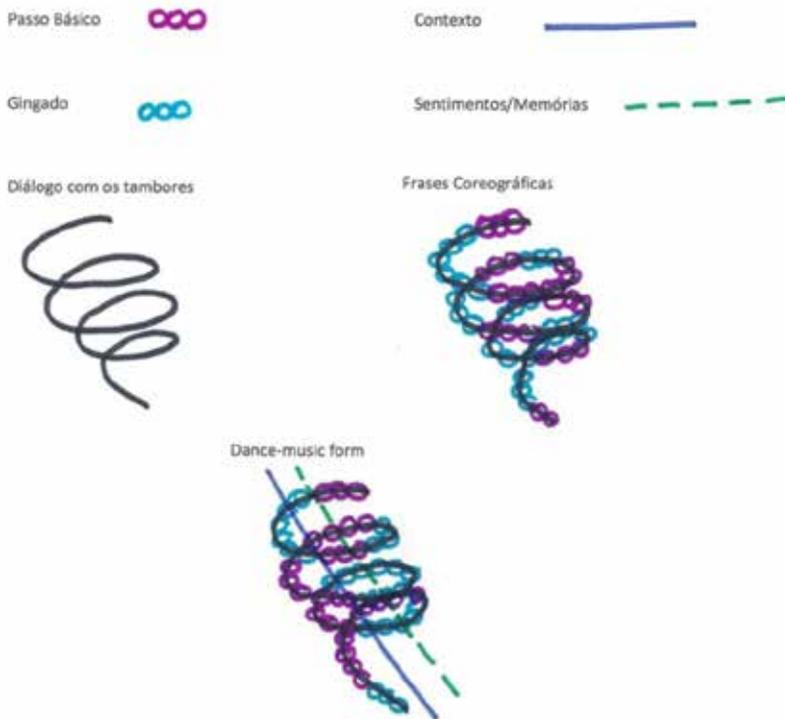


Figura 1

Poderíamos dizer, portanto, que a **dança do Maracatu** – que horas é apresentada como “dança pro Maracatu” –, tem seus gestos e sequências coreográficas que compõem a própria figura da espiral, trazendo à tona a cosmologia africana onde o microcosmo da vida não se separa do macrocosmo, de modo que tal espiral compõe a própria vida e expressa a variedade e variabilidade dos sentidos de dançar enraizados em diferentes corpos. A espiral expande-se, se retorce, se colore e movimenta-se.

Além disso, a meu ver, a imagem da espiral apresenta a multiplicidade de sentidos para a ação de dançar. Daniel (2005:52) nos aponta a característica de “multivocalidade” das performances de matriz africana. De acordo com ela:

A dança e a música na diáspora africana são “multivocalic”. Dança e música se comunicam através de múltiplos canais de sensores e, assim, contêm, simbolizam, e emitem muitos níveis de significados. Esta busca de sentido se estende desde as visões dos criadores e intenções dos artistas, passando pelo conteúdo e contexto de atuação, até os participantes ou membros da audiência, e, geralmente, toda a comunidade social.

Ainda Daniel, ao estudar as danças cubanas, atenta-se aos inúmeros processos criativos em que o mambo e outros ritmos viveram na medida em que se internacionalizaram, recebendo e trocando com elementos europeus, americanos e africanos. Nesse sentido, esses ritmos, assim como o Maracatu, passam por reconstruções criativas que, no entanto, não apagam suas memórias coletivas e individuais que constituem **saberes corporificados** e formas de identificações diante do processo de expansão.

No dançar da espiral/vida, a dança do/pro Maracatu localiza-se no trânsito e na circularidade intensa que viveram e vivem as culturas afro-diaspóricas. Atualmente as Nações de Maracatu ganham reconhecimento à nível cultural em diversos lugares tanto do país quanto do mundo. A expansão dos números de grupos de Maracatu permite a maior circularidade das Nações com oficinas, shows e cortejos. É nesse contexto que Mestre Maurício sai de sua comunidade e vem todo ano percorrer cidades da região Sudeste para ministrar aulas de dança. Dessa maneira, é no processo interativo que o corpo vai se revestindo das diversas dimensões constitutivas da vida para ganhar sentidos numa coletividade, seja na Nação, no período do carnaval, com o ápice do ritual no “dia do desfile”, seja nas oficinas, ministradas anualmente fora da comunidade de Mestre Maurício, dando vazão à multivocalidade da performance do Maracatu e, logo, à revisão do próprio conceito de dança.

A partir da perspectiva do Mestre Maurício,

A dança do Maracatu é um dos órgãos que precisa tá sempre junto. Se o batoque é a força, é o coração, o impulso, então a dança é um

dos órgãos que também ajuda o coração a bater, a movimentar. Se o Maracatu não tiver dança, e o grupo não tiver dança, então, não é um Maracatu, porque todo ritmo precisa de dança.

A performance do Maracatu se constitui, portanto, como um *saber* que rompe fronteiras, que se movimenta numa espiral, num vai e vem dialógico; *não apenas entre espaços geográficos e significados simbólicos* – mas na relação comunicativa entre toque, dança e canto.

Na performance do Maracatu, as sensações oriundas da experiência de girar revisam algumas noções do *performer*, que ao criar um novo espaço para habitar seus movimentos, cria também outro volume para seu corpo, ao lado de outros corpos, configurando uma dimensão coletiva do espaço. Os giros, por suas vezes, respondem aos toques dos tambores e à “toada” que está sendo cantada, organizada em pergunta e resposta.

Dunham (1982:59) define a “*danse-collé*” como uma massa compacta que engendra coesão social enquanto que, ao mesmo tempo, os impulsos gregários e recreativos e os desejos de externalizar e compartilhar experiências desenham um conjunto de pessoas juntas. Como uma “*danse-collé*”, ao observarmos o desfile do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife podemos perceber que dançarinos e dançarinas vivem personagens que compõe suas “toadas”, que remetem às histórias e memórias coletivas e individuais. No cortejo, seja em Recife ou no Rio de Janeiro, se despera a atenção ao ritmo dos corpos que dançam, cantam e tocam; ao coro, que responde ao entoar do mestre; aos corpos que pisam seus pés no chão, como se fossem as baquetas tocando um tambor. Na ocasião do desfile de carnaval em Recife, experimenta-se a sensação de ser uma Nação, defendendo seu “pavilhão” e direcionando as ações individuais para o sucesso da performance coletiva.

Dessa maneira, no que concerne à **dança do Maracatu**, alguns pesquisadores, e a própria fala de Mestre Maurício, abrem caminhos para pensarmos se é possível compreendermos as performances afro-diaspóricas ao analisarmos a dança separada da música e separadamente da música e do

canto. Tal perspectiva seria insuficiente e poderia incorrer a um equívoco etnocêntrico, reproduzindo a dominação epistemológica ocidental (que concebe corpo e mente, dança e música de maneiras distintas) sob as epistemologias de matriz africana. Sobre isso, John Blacking diz que

a dança, como fenômeno humano não pode ser propriamente entendida fora dos contextos de uso e dos mundos conceituais de seus praticantes. Isso requer que a dança seja estudada transculturalmente, através das “linguagens” cotidianas de diferentes culturas... Rudolf Laban ou Alan Lomax... são apenas etnoteorias que devem ser consideradas, igualmente, em conjunto com a etnoteoria de outros povos (BLACKING, 2013: 85)

Atualmente, tal debate também tem sido feito entre os etnomusicólogos. Ao apontarem para as limitações do conceito de música, eles apontam para a insuficiência de pesquisas que analisam a música africana, ou de matriz africana, a partir da noção ocidental de música, seja reproduzindo notações musicais (partituras), seja deslocando a música de seu contexto.

A pesquisadora Yvonne Daniel (2002:23), ao estudar as performances afro-americanas– e diante da insuficiência da palavra “dança” –, propõe, portanto, chamá-las de *dance/music form*. A partir do que ela chama de “*african diáspora dance perspective*”, Daniel afirma que tanto o movimento da dança quanto da música são centrais para a compreensão da vida afro-americana, reforçando, como já mencionado anteriormente, que a dança e a música se conectam com diversas dimensões da vida social.

Sendo assim, a performance dos Maracatus Nações demonstra seu lugar na afro-diáspora, de modo que o *locus* privilegiado de produção de saberes e de relações de comunicação é o corpo, seja cantando, dançando ou/e tocando. A discussão deste trabalho gira em torno, portanto, de como agentes das Nações de Maracatu reatualizam seus **saberes corporificados**, afirmando suas identidades e visões de mundo.

Por fim, falar em **saberes corporificados** é compreender o corpo como produtor de memória e sabedoria, um corpo que tem seus pensamentos. Tavares (1984:76) define o *saber corporal* como

uma enunciação em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos que são elaborados das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas.

Seguindo esta perspectiva, o termo corporificado reforça a unicidade entre corpo e mente e o caráter encarnado/*embodied* da vida e de seus saberes cotidianamente apreendidos. Os **saberes corporificados** de Mestre Maurício organizam uma visão de mundo própria, que não está deslocada da sua realidade presente nem da sua ancestralidade.

Mestre Maurício Soares: construindo sua pedagogia e a expressão do seu “estilo”

Estratégias pedagógicas

Ao longo de cinco anos de troca com Mestre Maurício pude vivenciar, aproximadamente, 10 oficinas com ele ocorridas no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Recife, além das trocas oriundas da participação de cortejos com Mestre Maurício ao longo destes anos. Esse material vem reforçar o debate anterior sobre o que é dança, ampliando o conceito para diferentes contextos. Como sugere, por exemplo, Joann Kealiinohomoku

A dança é um modo de expressão efêmero, executado numa forma e num estilo determinado pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso; o resultado de tal atividade é aceito enquanto dança, tanto pelo dançarino quanto pelos membros de um determinado grupo observando a situação (KE-ALIINOHOMOKU, 2013:133).

A partir disso, vemos ao longo das oficinas, como a noção de dança é constituída de modo diferente da noção oriunda das aulas clássicas, com alongamentos e percepções individualizadas do seu estado corporal. Por exemplo, no início de uma oficina, Mestre Maurício abre uma roda e um canal utilizado para conexão consigo mesmo, que passa pela via espiritual. Ele pede “*Concentração espiritual*”, pede para “*Abrir nosso coração para aproveitar os poucos minutos de trabalho...*”. E após entoar a reza católica de Ave Maria, faz menção à Dona Joventina e Dona Erundina e os respectivos orixás Iansã e Oxum. Assim inicia o movimento corporal quando ensina que “*A partir do momento que faz praparapapa já tá pedindo pros dançarinos começar a movimentar*”, e segue sua explicação fazendo o **passo básico**.

A onomatopeia *praparapapa* vem acompanhada pelos gestos das mãos fazendo menção ao tocar dos tambores. Dessa maneira, a linguagem verbal somada à onomatopeias, às movimentações corporais (linguagens não-verbais) e também às bases culturais religiosas do mestre, compõem sua gramática de ensino e aprendizado deste saber corporal, organizando uma pedagogia própria.

No caso das oficinas que venho analisando, o Mestre, vindo de Recife, se encontra num contexto específico de execução e transmissão de sua dança e seus **saberes corporificados**. Em Recife, o mestre vive ao lado da sua Nação e seus dilemas sociorraciais e econômicos, impostos por uma realidade específica. Ao surgir a demanda de outras camadas sociais, raciais e econômicas a fim de buscarem tal conhecimento oral e corporal, o Mestre passa pela necessidade de reorganizar essa maneira de transmissão, que se distancia de um contexto cotidiano. Nesse momento, surge a reflexão de sua pedagogia. Uma maneira de ensino-aprendizado que liga o contexto de origem ao de novos encontros. Tendo em vista o caso de Mestre Maurício, ao ser perguntando como aprendeu a dançar ele nos diz:

As minhas técnicas de dança eu posso dizer que quem me ajudou a desenvolver as minhas técnicas de dança foi Dona Joventina e Dona Erundina... e também geralmente a **convivência**, porque quando vocês vêm de raízes do candomblé, minha mãe vem do candomblé...

já tem nossos sotaque, nós já temos nosso sangue, nossas veias começam a ferver com os tambores tocando. E foi daí... a **experiência** também assistindo o desfile de Maracatu... vendo o desfile de Leão Coroado, e do samba que também, querendo ou não, é uma dança de negro. Então, fazendo a mistura de samba junto com o Maracatu foi que conclui tudo... (silêncio) Foi a essência de tudo...(Grifos meus, entrevista realizada em fevereiro de 2012)

A fala de Mestre Maurício apresenta que a forma primeira de aprendizado de seus **saberes corporificados** se dá na convivência cotidiana, na relação com os elementos que compõem aquela Nação (ensaios, carnaval, figurinos, rituais religiosos). Sinaliza, portanto, que “*não há construção de saber desvinculado da noção de experiência em constante processo*” (ACSELRAD, 2015:295) e que, por exemplo, na ocasião de eu ter desfilado pela primeira vez na Nação, Mestre Maurício que não é dançando uma ou duas vezes no carnaval que a pessoa já terá aprendido tudo.

No entanto, no atual contexto de grandes encontros de saberes e interesses, as oficinas de dança com o Mestre passam a ser de extrema importância para o aprendizado no sentido “tradicional”. A partir do momento em que o Maracatu de Baque Virado se internacionaliza, o processo de ensino-aprendizado passa por dilemas que transitam entre o debate da manutenção e transformação de saberes. Ainda que saibamos que o conceito de tradicional nos remeta a um processo cultural sempre em renovação, o Mestre é considerado a figura “original” – no seu termo político –, a transmitir tais conhecimentos.

Durante suas aulas o mestre pede, entre falas e gestos, que os batuqueiros comecem a tocar; sinaliza para que as dançarinas prestem atenção, fazendo a demonstração do movimento no espaço duas vezes. Ele segue demonstrando como se dança e pede que as alunas reproduzam o movimento, enquanto também observa seus pés e os movimentos executados, sugerindo correções, e sempre atentando aos batuqueiros. De acordo com o espaço e com o contexto, Mestre Maurício organiza os alunos, seja em bloco, um atrás do outro, em roda, ou em “cortejo”, como ele mesmo diz, – um atrás do

outro e caminhando e dançando. Em sua percepção espacial, a própria roda pode vir a se tornar um “cortejo” como no caso em que ele diz “*Estamos em círculo com a frente pra dentro*”, e ele vira pro lado e segue dizendo “*começa o cortejo*”... “*vamos iniciar com o esquenté*”.

Ao formalizar suas “aulas de dança” Mestre Maurício afirma seu lugar histórico e político. Reforça sua identidade, legitima o seu processo de aprendizado e, ao mesmo tempo, revisa-o, abrindo espaços para uma criatividade própria na construção de estratégias pedagógicas – de acordo com o novo contexto (ACSELRAD, 2015).

“Estilo”

A organização da gestualidade na dança do Maracatu também é fundamental para que se reconheça a dança, e mais ainda, “estilo” do mestre.

No debate da relação entre “forma”, “estrutura” e “estilo”, Adrienne L. Kaeppler diz que “*o estilo é a forma de executar [to perform] –, ou seja, de realizar ou incorporar a estrutura*”. De acordo com a autora o “estilo” se relaciona às qualidades sutis de energia usadas para movimentar o corpo, tanto de um grupo quanto de um indivíduo. Portanto, o estudo do “estilo” poderia contribuir para a compreensão da estrutura da dança.

No caso das Nações de Maracatu, fizemos uma longa revisão, entendendo que ao usar o conceito de “dança” em organizações culturais de matriz africana, precisamos ampliar este conceito, recorrendo à noção de *dance/music form* de Daniel. Disso decorre que a estrutura, por onde navega a performance do Maracatu, é marcada por conceitos incorporados das tradições de matriz africana. No entanto, cada Nação carrega seu “estilo” – ou como dizem os próprios maracatuzeiros, os seus “sotaques”.

No caso de Mestre Maurício, a dança expressa tanto o “estilo” de Nação quanto o estilo individual do próprio Mestre. As aulas, do modo como ocorrem, passam a ser uma possibilidade de Mestre Maurício transmitir e aprimorar o próprio “estilo” como dançarino, destacando verbal e não verbalmente os caminhos de alguns movimentos, a partir da percepção do corpo, conforme as descrições a seguir.

Pés – pés não arrastados e em diálogo com a marcação do baque;

Braços – no máximo na altura do ombro, não podendo ultrapassar o rosto, de forma que não atrapalhe a visão com as mãos no rosto e impeça de ver a pessoa ao seu lado, na hora de girar.

Olhar – no giro, o olhar acompanha os ombros, junto com a expressão facial que traz um sorriso. Para o mestre – no caso de um cortejo, quando a percussão vem atrás de quem dança –, os dançarinos devem sempre olhar para frente, para o público, jamais devem virar o corpo e olhar para trás, para ver os batuqueiros, dando as costas para a audiência. Além disso, o olhar tem como função não esbarrar na pessoa que dança ao lado.

Postura – ao dizer a *“a postura é importante para todos os personagens que a gente fizer dentro de Maracatu”*, parece que o Mestre se refere à verticalidade do corpo, com o peitoral imponente, os olhos atentos e o sorriso no rosto. Dessa maneira, se adquire o estado corporal necessário para a experiência do personagem e sua dança.

Ao fim, ao longo de suas explicações, Mestre Maurício demonstra sua dança contrapondo-se à imagem de um estado tenso, sugerindo como imagem de movimento a *“borboleta batendo as asinhas”* – metáfora para a expressão do seu “estilo”; e a essa imagem acrescenta: *“dançando no ritmo compassado”* – discurso relacionado à “estrutura” das performances de matriz-africana atentas à sua *dance/music form*.

Para dar dos movimentos da **dança do Maracatu**, a atenção aos cuidados expressos por Mestre Maurício se aglutinam para compor formas corporificadas e frases coreográficas, sempre em diálogo com os toques de marcação e de baque de parada, por exemplo, e também com a referência dos orixás que cuidam do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife.

Formas da dança: passo básico e gingado

O questionamento sobre o que é dança segue nos atravessando. Será a dança “um sistema de signos aos quais se atribuem significados em contextos sociais”? Será a dança “uma linguagem das emoções”? (BLACKING,

2013:80). As categorias corporificadas que destacarei são formas de movimento que constituem sentidos próprios, expressos por um corpo em movimento – onde os movimentos são formas corporificadas de pensar, o que Sheets-Johnstone (1999) chama de “thinking in movement”. Tais formas, por suas vezes, podem se desdobrar em frases coreográficas que se encharcam de emoções, que emergem da experiência sociocultural do dançarino.

As discussões sobre a relação entre sentido e movimento, na análise das danças e performances, são extensas e com muitas controvérsias, como demonstram Blacking (2013) Gil (2004) e Daniel (2002). No entanto, ao compreender o Maracatu como uma *dance/music form*, essas categorias corporificadas e seus desdobramentos em frases coreográficas, explicitam, a meu ver, que o eixo fundante para o sentido de seus movimentos é a comunicação. Comunicação que elas pretendem com a percussão e, no caso das danças de Iansã e de Oxum, fica explícita também a afirmação de uma realidade cultural e dos valores religiosos que atravessam o corpo dançante.

Parafraseando Laban (1978), na dança, a forma são os gestos, posturas, passos, que o corpo desenha no chão e no ar, e que contêm um ritmo próprio. No caso da **dança do Maracatu**, entendo que as suas duas principais formas ou categorias corporificadas são o **passo básico** e o **gingado**. Ambas se apresentam nas aulas do Mestre como base para o movimento/sentido, e o conseqüente desenvolvimento, e para a construção de um “estilo” do dançarino. Por outro lado, o passo básico e o gingado são atravessados pelo eixo comunicativo com os tambores, de maneira que o diálogo com os sons direciona o ritmo dessas formas e frases.

Apesar disso, o próprio sentido da palavra coreografia é deslizante, quando, por exemplo, Mestre Maurício diz que a **dança do Maracatu** não tem coreografia, e que um dançarino não deve dançar igual ao outro. Nesse caso, a coreografia se contrapõe à proposta de uma dança com “estilo” próprio, sem marcações fechadas. Soma-se a essa perspectiva a pedagogia do Mestre, que insiste na atenção das dançarinas ao baque. Percebe-se, mais uma vez, a relevância que se dá à relação entre a forma do movimento dançado (categorias corporificadas) e o toque dos tambores.

Estudando o baque

Antes de entrarmos na explicação dessas categorias corporificadas, vale uma breve explicação de como funciona a orquestra dos Maracatus Nação, já que o próprio Mestre diz “*Presta atenção, [para] pegar o tempo de cada instrumento.*”

O baque, como é chamada a orquestra de instrumentos, é composta basicamente pela alfaia/bombo, o tambor grave, pela caixa ou tarol e pelo gongô. Algumas Nações usam o agbê e ou ganzá e o timbau/atabaque.

No Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, as alfaias se dividem em marcadores e viradores. Dessa maneira, após o segundo apito do mestre (ver adiante) é o momento de parar de cantar e as alfaias “virarem” (viradores). No entanto, para que o baque não se perca (“não atravessar o baque”) é necessário que alguns tocadores sigam marcando (marcadores) o baque característico daquela toada – as toadas “pedem” um baque, seja a marcação, o arrasto, imalê, martelo, afoxé ou outros. A função da viração é preencher o baque acompanhando a melodia da toada.



Figura 2 - Alfaia consagrada para Mestre Cangaruçu – Nação Estrela Brilhante. 2012. Foto Laís Salgueiro

As caixas ou tarol conduzem o baque. Têm um timbre agudo e um chiado característico. O gongê, composto por uma campana metálica de grande dimensão, é um instrumento chave que complementa o silêncio que existe na marcação do Estrela; é apontado pelos tocadores como o guia da orquestra e geralmente existe em pouca quantidade. Por exemplo, na minha experiência percebo que para cada cem alfaias podem tocar apenas um ou dois gongês, e aproximadamente vinte caixas.

Os agbês e ganzás são instrumentos de percussão leve, muito associados a movimentos dançados e pulados, complementam a condução das caixas. Entre as Nações há grandes debates sobre tradição e invenção, que pretendem legitimar seu discurso de originalidade. Dessa maneira, algumas Nações, como Leão Coroado e Cambinda Estrela, não utilizam os agbês. O mesmo se dá com os timbaus, que estão presente na Nação Porto Rico, fazendo referência aos atabaques dos terreiros de candomblé. No caso da Nação estudada, o Estrela Brilhante, o baque não utiliza timbau, mas utiliza tanto agbês e ganzás, e mais recentemente o patangome.

Todos os instrumentos se comunicam para formar o “baque”, que tem o seu “sotaque” – ou “estilo”, como venho dizendo. Os mestres de percussão também criam os “*breaks*” que são formas musicais convencionadas.

Veremos que os movimentos da dança constroem um diálogo com o baque, que segue a melodia da toada. No caso da Nação Estrela, Mestre Maurício explica

Estamos trabalhando a nação estrela brilhante, por isso somos conhecida como baque trovão azul. Todas as toadas nossas pedem uma viradazinha, e essa viradazinha acompanha a melodia.

A “viradazinha” corresponde, na dança, à “giradazinha”.

Estudando o “básico” e a “giradazinha”

O passo básico é sempre citado pelo Mestre Maurício, e é a maneira que ele tem de nomear verbalmente os movimentos dos pés, o próprio cami-

nhar da **dança do Maracatu**. Em seu discurso, o **passo básico** apresenta-se como o primeiro movimento à ser aprendido, sendo ele a base para desenvolver a “giradazinha” (giro). Soma-se ao passo básico os cuidados que foram destacados no item anterior não somente com os pés, mas também com os braços, postura, olhar e também as mãos.

Tal forma é demonstrada e apreendida pelos alunos a partir da repetição e mimese. A sua característica principal é ser composta por pisadas marcadas, onde os pés não arrastam no chão, mas seguem o pulso das alfaias, o tambor grave. O **passo básico** alterna o pé que inicia o movimento de acordo com o número de vezes que a célula rítmica do tambor é realizada. No entanto, o pé que inicia segue a primeira e mais grave batida da alfaia – no caso da marcação. A compreensão corporificada do passo básico se dá basicamente na atenção aos tambores graves. Dessa maneira, quando estes “dobram” ou “viram”, entende-se que é o momento de girar (“*pede a giradazinha*”), e quando estes voltam para a marcação, o dançarino retorna ao básico, encaixando seus pés no tempo forte da célula rítmica.

Em ocasião de dançarmos a toada “Cheguei meu povo”, Mestre Maurício demonstra na letra, nos pés e nas mãos (fazendo metáfora ao tocar tambor) o momento da “virada”. Segue a noção de como é importante para o dançarino ouvir e estudar os tambores. Entendido onde o tambor marca e onde o tambor vira a dança segue alternando o **passo básico** e o giro, de modo que “*tem que fazer essa giradazinha e volta pro básico*”.

Gingado

Mestre Maurício destaca que no “*trabalho com o corpo*” tem que ter o **gingado** – algumas vezes referenciado como “*molejo*”. Dentre os instrumentos percussivos, em suas aulas, ele destaca a relação do **gingado** com o toque do gongô e possíveis variações. Em ocasião de sua aula com o CD da Nação Estrela Brilhante de Recife, na faixa do disco em que são apresentados os instrumentos, Mestre Maurício diz: “*O gongô é que pede mais gingado ainda pro corpo*”. Em outros momentos fala: “*é o básico gingando o corpo*” – fazendo referência à forma do **passo básico** associada à sua compreensão do que é **gingado**.

Dessa maneira, o **gingado** apresenta-se como uma forma do movimento que mantém a sua relação fundamental com o ritmo, podendo ter ênfases distintas de acordo com o andamento da orquestra percussiva. Para o mestre, o gingado é descrito como o “*jogo dos ombros*”.

Outras literaturas atentam para o conceito de ginga – que pode facilmente ser correlacionado ao de **gingado** –, como uma maneira não-verbal de comunicação, atrelada à (auto)percepção da organização corporal, que, por sua vez, está atrelada a maneira como o corpo constitui-se como catalisador de sentidos sociais e culturais.

Em entrevista com um batuqueiro da Nação Estrela Brilhante, perguntei qual seria a diferença entre os que dançam em sua Nação e os que dançam em grupos que surgiram fora de Pernambuco. E ele respondeu: “o *gingado* da **dança do Maracatu...** das pessoas da comunidade é totalmente diferente das do grupo...”. Dessa forma, a categoria “*gingado*”, citada por Maurício e pelo batuqueiro corrobora com o significado de ter ginga, apresentado por Tavares (1998), ou seja, de ter uma noção de ritmo, de balanço e de percepção que se conectam na performance dos sujeitos. Por fim, o mesmo autor, destaca a **ginga** como um modo como os sujeitos da afro-diáspora se entendem no mundo e se relacionam com seu cotidiano.

Dança de Iansã e de Oxum

Passo básico e gingado somado à relação com os tambores são, portanto, o chão para o desenvolvimento de frases coreográficas – que apesar do sentido deslizante de coreografia, é entendida aqui como um movimento codificado, ainda que improvisado.

Ao ensinar a “*dança de Oxum*” e “*dança de Iansã*”, Mestre Maurício se refere ao repertório de sentidos que carrega que “Oxum traz a beleza” e “Iansã espanta os eguns”. Essas imagens se referem por um lado à qualidades desses Orixás, ensinadas no candomblé, e, por outro, à referência aos Orixás femininos que cuidam da Nação e de seus respectivos ancestrais, Dona Erundina e Dona Joventina.

Tanto na toada de Iansã quanto na de Oxum, Mestre Maurício organi-

za a coreografia a partir da relação entre toada e percussão. Por exemplo, na “Dança de Iansã”.

TOADA	PERCUSSÃO	DANÇA
Eloya, Eloya ô Eloya Obachirê Obachirê Loja Eloya ô	Baque de Afoxé / Afoxé do Estrela	Passo Básico
Ori balé Ori ô	Virada	Girada, gesto de mão e arrastada do pé

Ou seja, segue-se o **passo básico**. No entanto, quando entra a “*viradinha*” (virada), pede um “*molejinho*” (como o **gingado**) e uma “*arrastadazinha nos pés*” – diferenciando-se do **básico**; além da variação do movimento das mãos, fazendo menção aos gestos dos Orixás relacionadas às qualidades citadas por ele.

O que se entende, portanto, é que uma **dança do Maracatu** tem suas variações a partir da expressão gestual somada ao toque e à toada – como acontecem nas próprias danças dos Orixás nos terreiros de candomblé.



Figura 3 - Dona Erundina e Dona Joantina, representando os orixás Oxum e Iansã respectivamente e sendo levadas por suas Damas de Passo. Da esquerda para a direita. Foto 2012. Lais Salgueiro

Composição e contexto da performance – alicerces do Maracatu, suas toadas, baques e dança.

Ao fim de suas aulas, o Mestre sempre puxa algumas toadas, ensinado como se canta, demonstrando sua melodia e sua relação com o baque. Assim, ele une os alicerces do Maracatu: toque, dança e canto. A importância do canto parte da compreensão de que cantando se está acompanhando a melodia e a percussão. Por exemplo, ele explica que “*no baque dobrado ele vai pedir esse gingado logo*”, demonstrando como deve ser e como não deve ser. A seu ver, a maneira que deve ser é a que facilita a volta ao **passo básico**.

Em outro exemplo, na toada “Eu vou para Luanda”, mostra aos batuqueiros e às dançarinas onde é a virada, insistindo que mesmo “*O bom dançarino sabe onde está a falha na toada*”. Além disso, para a composição da performance do dançarino, este não deve virar de costas; deve escutar os músicos e o mestre sem necessariamente olhar para eles, mas aguçando a percepção auditiva e rítmica – já que, em um cortejo muito grande, o que une o primeiro dançarino ao último é a música. Além disso, de acordo com Mestre Maurício, “*a gente está dançando para o público, não tá dançando para o batuqueiro*”.

Ainda para aprimorar sua performance, ele elenca aspectos que considera “*importante para batuqueiros e dançarinos*”. Ressalta que devem estar atentos ao apito do mestre, no caso da Nação Estrela Brilhante.

1º apito – avisa que percussão vai entrar para tocar com a toada, que já começou a ser cantada por dançarinos e batuqueiros, antes de entrar a orquestra percussiva. E sinaliza aos dançarinos que “quando os tambores entram, pede que o dançarino gire” – e, depois, siga alternando com o **básico**;

2º apito – avisa que o mestre vai parar de cantar, e então os tambores vão dobrar, o que, de acordo com ele, justifica o nome de Maracatu de Baque Virado. E para os dançarinos é quando pede mais giro, a meu ver é quando de forma destacada se expressa o seu “estilo”.

3º apito – avisa que o mestre irá mandar os batuqueiros pararem de tocar, logo os dançarinos param de dançar, para iniciar uma toada que toda a nação irá responder.

Em toadas que se toca o baque de arrasto, Mestre Maurício sinaliza que sua virada muda a intenção do movimento e do giro do dançarino, dizendo para “*aproveitar a dobrada*”, de modo que a percussão sugere o movimento. E, nos *break*, ele sugere o giro.

Performance da Baiana Rica

Braços, olhar e postura, **passo básico** e **gingado**, a atenção aos tambores, ao apito, ao público e às variações dos baques, somam-se à responsabilidade e às memórias de Mestre Maurício, catalisando a sua performance como Baiana Rica. Ele explica que “*ser a baiana rica é um compromisso sério de você defender um pavilhão e saber dominar a roupa que eu visto, a saia que eu visto, o sapato que eu danço...*”

Sua performance é bem emblemática no Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife. Por um lado, pelo seu “estilo”, suas técnicas e o reconhecimento conquistado fora dos muros de sua comunidade. Por outro, por ser uma figura religiosa importante em sua comunidade, com seu terreiro de Jurema, e por ter acompanhado os primeiros momentos da Nação, quando esta foi assumida pela Rainha Marivalda e por Mestre Walter – pessoas com quem desfilava na Escola de Samba Gigantes do Samba.

Dessa maneira sua performance não envolve apenas o aprendizado de um **saber corporificado**, que ele tenta nos ensinar, mas envolve uma maneira de vida, modos de se colocar no mundo diante das suas condições sociais e culturais (o que envolve religião, alimentação e etc) e as histórias construídas ao lado de sua Nação. Portanto, realizar os giros aos sons dos tambores, pedir proteção à Dona Joventina, tomar banho de erva é parte da composição e do contexto de sua performance como Baiana Rica durante o carnaval.

Dançar Maracatu é como dançar a vida. É uma dança da vida. Uma dança catártica, em que você desperta muitas atenções, além de evocar força para estar presente ali nas condições permitidas (noite, frio, chuva, cansaço, sol, empolgação, chão de paralelepípedo, disputas, dores...). É uma dança em que todos cantam juntos com os tambores. Os corpos se integram, seja qual

função exercem – cantador, tocador ou dançarino. É a expressão não verbal de uma compreensão de mundo.

Essas considerações vêm, ao fim e ao cabo, arrematar a visão de mundo e a prática do Mestre Maurício como dançarino de Maracatu que foi descrita anteriormente, culminando no exemplo da sua performance como Baiana Rica.



Figura 4 e 5 - Oficina de Dança com Mestre Maurício. 2015. Foto arquivo pessoal.

Considerações finais

As propostas de reflexões desse trabalho são localizadas num tempo e num espaço – o atual contexto dos Maracatus Nação (Salgueiro, 2013). Portanto, a experiência como aprendiz, antropóloga e dançarina me traz, de forma encarnada, que a percepção do *saber* do outro passa pela constituição do meu próprio saber, pautado numa relação dialógica com o Mestre e de constantes trocas, que incluem afetos e amizade.

Ao fim e ao cabo, este artigo apresenta então uma etnografia da dança a partir da relação entre mestre e aprendiz em dança. Apresenta a construção

de identidades no encontro entre comunidades periféricas e outros grupos socioeconômicos, e demonstra a centralidade do *dance/music form* nas performances afro-diaspóricas. Além disso, todo o debate sugere que os **saberes corporificados** dos sujeitos, tidos como tradicionais, passam a ser compartilhados por meio de processos que intensificam os ventos que fazem a **dança do Maracatu** girar na *dance/music form*, apontando para constantes trocas e transformações: uma relação tensa e ambígua entre o tradicional e as transformações decorrentes de processos criativos da afro-diáspora.

Daniel (2005:50) diz que “As *dance-music* performance africanas têm sido incorporadas e transformadas ao longo dos séculos pelas mulheres e homens da diáspora africana”. Este é o caso de Mestre Maurício, que – ao construir a sua vida pessoal e pública no candomblé e na Nação Estrela Brilhante –, não se desliga, no entanto, do contexto global-local em que vive, propondo de forma criativa e sempre referente as suas vivências, maneiras de transmissões de seus *saberes corporificados* – seja em salas de aula, numa conversa informal, numa apresentação ou num cortejo de carnaval, tanto em Recife quanto em outros lugares.

Além disso, a compreensão da performance dos Maracatus Nação como uma *dance/music form* contribui para o exercício antropológico de compreender a diversidade cultural e o próprio sentido de dança e música para os povos ao redor do mundo. Ao fim e ao cabo, esta perspectiva amplia e critica de forma contundente o pretensão universalismo ocidental, ampliando horizontes para a compreensão da heterogeneidade humana.

O corpo do texto que se detém a debater sobre “estilo”, sobre as formas e frases coreográficas amplia o debate formal da dança, registrando de maneira particular, ou seja, passando pelo meu olhar, os modos como Mestre Maurício compreende o seu universo pessoal e cultural. Mas a ênfase na relação entre os movimentos da dança e o soar dos tambores é ponto chave a ser reforçado, de modo que toda a análise do movimento não pode ser separada do som, e, assim, forma e conteúdo se reúnem.

Mesmo no contexto de aulas fora da comunidade, vimos que a fala do Mestre destaca que não existe dança sem tambor e sem voz. E é este **saber**

corporificado que ele se propõe a reforçar em suas aulas de dança, abrindo-se ao diálogo com universos cosmológicos diversos. As aulas trazem à tona não somente a relação de Mestre Maurício com este contexto “novo”, mas expressam nos movimentos ensinados, na maneira como apresenta sua pedagogia, e mesmo em conversas informais, a relação com o cotidiano do Mestre, com sua família, com sua religião, deixando transbordar narrativas repletas de valores comunitários, histórias relembradas de maneira nostálgica e o desejo profundo de ensinar e de girar o mundo com sua dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ACSELRAD, MARIA. *Dança, corpo e cultura: uma proposta de diálogo entre o ensino formal de dança na universidade e a transmissão de saberes nas danças populares e tradicionais*. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da dança II* Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da dança. Florianópolis: Insular, 2015.
2. BARBARA, Rosamaria. *A dança das Aiabás – dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese de doutorado em Sociologia – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
3. BLACKING, John. *Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social*. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da dança I*. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013.
4. CARVALHO, Ernesto Ignácio. *Diálogos de Negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no Maracatu de baque virado*. Dissertação de Mestrado em Antropologia – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2007.
5. CSORDAS, Thomas. *Corpo/Significado/Cura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 2008.
6. DANIEL, Yvonne. *Cuban Dance: An Orchard of Caribbean Creativity*. In: SLOAT, Susanna. *Caribbean Dance from Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Gainesville: FL University Press of Florida. 2002.

7. _____. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. University of Illinois Press Urbana and Chicago. 2005.
8. DUNHAM, Katherine. *Dances of Haiti*. UCLA Publication Services Department. 1983.
9. FAVRET-SAADA, Jeanne. *Etrê Affecté*. In: Gradhiva: Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie, 8. pp. 3-9, 1990. Tradução de Paula Siqueira, Cadernos de Campo n.13, 2005.
10. GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. 2ª imp. São Paulo: Iluminuras, 2004.
11. GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Dona Santa, rainha do Maracatu: memória e identidade no Recife*. Cadernos de Estudos Sociais – Recife, vol.22, no 1, p.033 a 048, jan-jun 2008.
12. _____. *Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída*. Ciências Humanas em Revista – São Luis, V.3, n.2, dezembro 2005.
13. INGOLD, Tim. “*That’s enough about ethnography!*” In: HAU. Journal of Ethnographic Theory, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/dHlvXW>>. Acesso: 29 Agosto de 2015.
14. JILL BUCKLAND, THERESA. *Mudanças de perspectiva na etnografia da dança*. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da dança I*. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013.
15. KAEPPLER, Adrienne. *Dança e o conceito de Estilo*. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da dança I*. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013.
16. KEALIINOHOMOKU, Joann. *Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica*. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da dança I*. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013.
17. LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Ed. Organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
18. LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus e Maracatuzeiros: Desconstruindo Certezas, Batendo Afayas e Fazendo Histórias. Recife, 1930 – 1945*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História da UFPE, Recife, 2006.
19. SALGUEIRO, Laís. *Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: os “trabalhos” de uma “nação diferente”*. Dissertação de Mestrado, Antropologia,

- PPGA/ IFCH, UFF, 2013. Disponível em: <http://www.uff.br/ppga/wp-content/uploads/2013/06/Os-movimentos-do-Maracatu-Estrela-Brilhante-de-Recife.pdf>. Acesso em 29 de agosto de 2015.
20. _____. *A dança do Estrela – corporeidade em movimento*. In ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança – Junho/2015
 21. SERRES, Michel. *Ramos*. Tradução de Edgar de Assis de Carvalho, Mariza Perassi Bosco. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
 22. SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins B.V, 1999.
 23. TAVARES, Julio Cesar de Souza. *Gingado and cooling out: The Embodied Philosophies of the African Diaspora*. Tese de Doutorado, Filosofia. The University of Texas at Austin, 1998.
 24. _____. *Dança da Guerra: Arquivo-Arma*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília (UnB), 1984.