

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DOM BOSCO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO E DOUTORADO EM  
DESENVOLVIMENTO LOCAL**

**AMANDA RAMIRES GUEDES**

**GRUPO CAMALOTE E GINGA CIA DE DANÇA:  
RITMOS E PASSOS DA IDENTIDADE CULTURAL**

**CAMPO GRANDE – MS  
2016**

**AMANDA RAMIRES GUEDES**

**GRUPO CAMALOTE E GINGA CIA DE DANÇA:  
RITMOS E PASSOS DA IDENTIDADE CULTURAL**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título do Mestre do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco.

Área de Concentração: Territorialidade e dinâmicas socioambientais

Orientação: Professora Doutora Dolores Pereira Ribeiro Coutinho.

**CAMPO GRANDE – MS  
2016**

*“Que aconteceria se, em vez de apenas construirmos nossa vida,  
tivéssemos a loucura ou a sabedoria de dança-la?”*

*(Roger Garaudy)*

## AGRADECIMENTOS

Eu diria que esse é o momento mais conturbado para uma pessoa tão esquecida quanto eu!

Mas vamos lá... Quero primeiro agradecer a Deus, que apesar de não mais possuir uma religião definida ainda assim acredito nele e Ele entende muito bem meus devaneios;

A minha família, minha mãe Estela a mulher mais linda e guerreira que conheço, representação da mulher brasileira forte e lutadora. Você é minha inspiração todos os dias, a tua força me inspira, obrigada por todo o apoio, amor e compreensão. Te amo!

Ao meu pai Edison, obrigada por sempre me socorrer quando mais preciso. A minha irmã, Victoria e meu irmão Matteus;

A minha avó Lalita, minha avó Elida e meu avô Inácio (*In memoriam*), eu esperava que estivesse vivo para presenciar este momento tão sublime da minha vida, mas ele me desobedeceu e resolveu ir brincar de anjo no céu, mais cedo.

A minhas tias Eliane Franco e Eliane Guedes, aos meus primos lindos, em especial a Estéfane e Nathaly pelo apoio em Dourados;

Aos meus melhores amigos Lucas, Carla, Luciana, Luiz Fernando por tamanho amor e compreensão nas inúmeras vezes que os deixei de lado para brigar por política ou estudar;

Ao meu amado Professor Dr. Josemar, por ser esse ser humano incrível, inteligente e inspirador, a Dra. Patrícia que abrilhantou a minha vida com seus sábios conselhos, você é incrível e por você querida Professora Dra. Dolores, nossa... como aprendi com você, sua sabedoria é inebriante, sua paciência, zelo, autoridade, dedicação, de fato é um ser humano inspirador, linda por dentro e por fora. Obrigada um milhão de vezes por tudo.

Agradeço a Marlei Sgrist, por ser essa mulher guerreira e lutadora, patrimônio do nosso lindo estado, a Ivonete a mulher mais agitada e engraçada que conheço; a Cristiane a mulher mais doce e dedicada que posso sempre contar e que me ensinou a dançar siriri, polca paraguaia, engenho de maromba, polca de carão, chupim e ciranda pantaneira;

A Chico Neller, por ser esse homem tão incrível que é, pela garra, ginga, perfeccionismo, amor, entrega total e por acreditar em mim. Sou sua eterna fã, de tudo que você já fez por nosso estado, eu te prometi que nunca iria deixar a história do Ginga acabar e

tenho sempre procurado dar o meu melhor nisso. Obrigada por me ensinar a derreter como gelo, a me desprender da minha matéria, a ser um sentimento solto no palco, obrigada por me ensinar a ter Ginga;

Obrigada Chico Buarque, Cazuza, Djavan, Jimmy Fontana, Yann Tierssen, Nick Cave, Clarice Falcão, Nenhum de Nós, Jason Mraz, Jorge Ben Jor, Alcione, Beth Carvalho, Cartola, Grupo Acaba, Heitor Villa Lobos e agradeço ao Samba por toda a inspiração;

Aos meus lindos alunos que mesmo sem entender muito bem o que é seguir a vida acadêmica, sempre me apoiaram e torceram pelo meu sucesso;

Aos meus colegas de trabalho que eu tanto gosto e incentivo para que sigam esse mesmo caminho acadêmico

Aos meus colegas de mestrado que me acompanharam nessa louca jornada que é ser mestrando

A equipe linda de professores do Mestrado em Desenvolvimento Local, ao Professor Heitor, nosso brilhante e mais carismático professor;

As moças da biblioteca da UCDB sempre tão solícitas;

As minhas gatinhas Nicole e Marie por sempre me acompanharem nas longas horas de leitura e de escreve e apaga, levante e senta e ao meu cachorro Fred, por sempre estar no meu pé, me protegendo de sabe se lá o quê;

E a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para que eu pudesse chegar até aqui;

Meu coração transborda gratidão, muito obrigada!

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi resgatar a memória de dois grupos de dança para contribuir à preservação e difusão do Patrimônio Histórico Imaterial de Mato Grosso do Sul como permanência da cultura e dos elementos presentes no mundo da arte: palco, cenário e luzes, sem os quais não aconteceria o espetáculo da dança.

Por se tratar de dimensão cultural da sociedade, procuramos demonstrar, aspectos que estão presentes, desde a formação até os dias atuais, na trajetória das duas companhias sediadas em Campo Grande – MS, sendo elas: O Grupo Camalote e a Companhia de Dança Ginga.

Desde o início, julgamos importante salientar que as companhias não possuem semelhanças entre si, no que diz respeito às propostas coreográficas, por isso pensamos em história e coreografias para retratar este momento da pesquisa, pois, a Companhia de Dança Ginga comporta desde a sua formação uma linha que tende a elaborar suas apresentações a partir dos princípios do ballet clássico, do Jazz, do ballet moderno e contemporâneo. Por sua vez, o Grupo Camalote busca um conceito de preservação e propagação do folclore brasileiro, por meio de uma vasta pesquisa no estado de Mato Grosso do Sul, a fim de utilizar esse material para a formação de espetáculos, que representem as danças mais tradicionais e comuns das zonas rurais, ribeirinhas e fronteiriças do estado de MS.

**Palavras-chaves:** Cultura — Grupo Ginga e Grupo Camalote — Memória — Patrimônio Imaterial

## RESUMÉN

El objetivo de esta investigación era rescatar la memoria de dos grupos de danza de contribuir a la preservación y difusión del patrimonio inmaterial del Mato Grosso do Sul como la permanencia de la cultura y los elementos presentes en el mundo del arte: el escenario, escenografía y luces, sin la cual no ocurrirá espectáculo de danza. Debido a que es la dimensión cultural de la sociedad, se busca demostrar aspectos que están presentes desde la formación hasta la actualidad, la trayectoria de las dos compañías con sede en Campo Grande - MS, de la siguiente manera: El Camalote Grupo y Dance Company Ginga. Desde el principio consideramos importante tener en cuenta que las empresas no tienen similitudes entre ellos, con respecto a las propuestas coreográficas, por lo que pensamos de la historia y la coreografía de retratar este momento de la encuesta, para el Ginga Dance Company mantiene desde su formación una línea que tiende a elaborar sus presentaciones de los principios de la danza clásica, jazz, moderna y ballet contemporáneo. A su vez, el Grupo Camalote busca un concepto de preservación y propagación del folclore brasileño, a través de una extensa investigación en el estado de Mato Grosso do Sul, con el fin de utilizar este material para la formación de los espectáculos que representan los bailes más tradicionales y común en las zonas rurales, el estado de MS de costas y fronteras.

**Palabras-clave:** Cultura - Grupo Ginga y Grupo Camalote-Memoria - Patrimonio Inmaterial

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	- Cena do Espetáculo Mãos que Dançam-Ginga	24
<b>Figura 2</b>	- Isadora Duncan	24
<b>Figura 3</b>	- Ballet Russian	29
<b>Figura 4</b>	- Dança Contemporânea. Coreografia de <i>A sagração da Primavera</i>	32
<b>Figura 5</b>	- Dança Street Dance. Companhia de Dança Urbana	33
<b>Figura 6</b>	- Festival Cururu/ Siriri em Cuiabá	34
<b>Figura 7</b>	- Ivonete, Marlei Sgrist e Cristiane	52
<b>Figura 8</b>	- Apresentação Grupo Camalote	53
<b>Figura 9</b>	- Espetáculo Nos caminhos de Peabirú.	54
<b>Figura 10</b>	- Apresentação Grupo Camalote	56
<b>Figura 11</b>	- Grupo de Estudo do Grupo Camalote, realizado no campus da UFMS no bloco de Artes Visuais	57
<b>Figura 12</b>	- Apresentação do Ginga Cia de Dança. Atuação em turnê nacional com o espetáculo Cultura Bovina	68
<b>Figura 13</b>	- Bodas de Prata a Ginga Cia de Dança	69
<b>Figura 14</b>	- Cena do espetáculo “Se você me olhasse nos olhos”	70



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1. A COXIA: CAMINHO DA PESQUISA.....</b>	<b>15</b>
1.1. SUBSÍDIOS PARA COLETA E TRATAMENTO DE DADOS .....	15
1.2. A INVESTIGAÇÃO .....	22
1.3. A HISTÓRIA DA PESQUISADORA PARTICIPANTE.....	24
<b>2. ORGANIZANDO O CENÁRIO DA DANÇA SUL-MATOGROSSENSE</b>	<b>26</b>
2.1. O PALCO: BREVES APONTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE A DANÇA	27
2.1.1. A DANÇA SUL MATO GROSSENSE.....	37
2.2. AS CORTINAS SE ABREM: A DANÇA COMO EXPRESSÃO DE CULTURA ...	39
2.3. LUZES NO PALCO: O PATRIMÔNIO IMATERIAL .....	47
<b>3.PRIMEIRO ATO: OS GRUPOS DE DANÇA ENTRAM EM CENA.....</b>	<b>51</b>
3.1. O GRUPO CAMALOTE .....	52
3.2. TRAJETÓRIA DA COMPANHIA DE DANÇA GINGA .....	60
<b>4. SEGUNDO ATO: DANÇANDO NOS PALCOS DE MATO GROSSO DO SUL.....</b>	<b>72</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>86</b>

## INTRODUÇÃO

Desde o início julgamos importante salientar que as companhias de dança que colocaremos em cena não possuem semelhanças entre si, no que diz respeito às propostas coreográficas, por isso pensamos em história e coreografias para retratar esta pesquisa, pois a Companhia de Dança Ginga comporta desde a sua formação uma linha que tende a elaborar suas apresentações a partir dos princípios do ballet clássico, do Jazz, do ballet moderno e contemporâneo. Por sua vez, o Grupo Camalote busca um conceito de preservação e propagação do folclore brasileiro, por meio de uma vasta pesquisa no estado de Mato Grosso do Sul, a fim de utilizar esse material para a formação de espetáculos, que representam as danças mais tradicionais e comuns das zonas rurais, ribeirinhas e fronteiriças do estado de MS.

Este trabalho tem a missão de transplantar as vivências e repercussões históricas e culturais dessas duas companhias de dança, sediadas há anos na cidade de Campo Grande – Mato Grosso do Sul-MS, com o intuito de trazer à tona a memória de suas trajetórias e ações artísticas nos palcos do estado e do Brasil.

Para a realização deste trabalho a pesquisadora que, atualmente, é atuante no Grupo Parafolclórico Camalote e, no passado, integrou o Ginga cia. de Dança, realizou uma investigação de relativa envergadura sobre a história de ambas, registrando oralmente, em entrevistas com os principais componentes destes dois grupos, elementos que permitem conhecer de forma mais ampla os principais pontos de vista e conceitos que formam cada uma das companhias, pois para a pesquisadora, que é participante, considera-se importante a concepção mais abrangente dos percursos do cotidiano e os processos de concepção dos espetáculos, tipos de pesquisa desenvolvidas e a perspectiva dos fundadores sobre a dança no estado de Mato Grosso do Sul.

Assim sendo, conceber os quatro capítulos deste trabalho exigiu pesquisa bibliográfica de porte sobre aspetos que dialogam acerca da cultura, patrimônio, dança e memória. No primeiro capítulo discorro sobre o Caminho da Pesquisa, procurando focalizar nas fontes, interação do pesquisador e aspectos sociais que a cercam, além da concomitância de se fazer uma pesquisa qualitativa baseada no preceito de elucidar os principais pontos que evidenciam as práticas sociais e culturais das duas companhias, suas ações e práticas sociais desenvolvimentistas.

A entrevista não-estruturada se fez com um roteiro prévio preparado para atender as respostas pertinentes a cada segmentação das duas companhias, que além de possuírem

histórias distintas, também são diferentes na maneira de ensinar dança, já que suas didáticas são diferentes, sendo o Ginga Companhia de Dança fundamentado nos preceitos artísticos e coreográficos do Ballet Clássico, Contemporâneo e do Jazz enquanto que o Grupo Camalote utiliza-se de expressões do folclore brasileiro e regional para preparar suas coreografias, como preceitos da polca paraguaia, por exemplo.

O segundo capítulo é subdividido em três partes: O Palco: breves apontamentos históricos sobre a dança; As cortinas se abrem: a dança como expressão de cultura e concluído com Luzes no palco: o patrimônio imaterial. No primeiro momento procurei fazer uma revisão bibliográfica sobre a importância da dança em diferentes contextos e perspectivas. Com ênfase em relatos históricos, de pesquisadores sobre a dança no mundo, seguido de uma breve reflexão sobre a repercussão da dança estrangeira no Brasil, como decorrência da miscigenação de outros povos e a contingência histórica e artística, enfatizando demasiados segmentos da representação artística no Brasil e as influências que desencadearam ao surgimento de novas propostas de dança de palco até competições e as mais simples representações elaboradas, somente, com a finalidade, folclórica, de divulgação. São cortinas que se abrem para a demonstração e formação dos mais variados tipos de dança, representadas pelas duas companhias contempladas neste trabalho, portanto, correspondem ao Ballet Clássico, ao Ballet Moderno e Contemporâneo, ao Jazz, ao Street Dance e danças folclóricas como o Siriri.

O terceiro e último tópico do segundo capítulo, recebeu a denominação de,- As cortinas se abrem: a dança como expressão de cultura- pois teve o intuito de reunir uma série de nomes, que pensaram a cultura como por exemplo, Darcy Ribeiro e suas ponderações mediante a herança cultural destinada aos seres humanos, que se modificam no passo das transformações que os norteiam. Marilena Chauí, que também se fez presente nessa reflexão, elucidando os aspectos que diferenciam a cultura popular da cultura de massa e os meios que as tornam tão distintas e a maneira como se propagam (muitas são idealizadas no mesmo princípio popular). Finalmente, Raymond Williams e E. P. Thompson concluem nossa abordagem acerca dos conceitos da cultura.

No terceiro capítulo traço uma linha cronológica de pesquisa bibliográfica e documental, incluindo acervos pessoais pertencentes a um dos integrantes da entrevista que se propôs, por boa vontade, oferecer acesso aos dados. Portanto, o leitor terá nele uma passagem sobre a história e vivências dos palcos, premiações, situações do cotidiano e transformações ocorridas no Ginga cia. de dança e no Grupo Camalote.

O último capítulo contém os aspectos de registro da memória, referendados pelos conceitos de Maurice Halbwachs e Ecléa Bosi, em percepções que não julgamos serem pertinentes, ensimesmadas, para elucidar os aspectos formadores de cada companhia.

Portanto, o leitor encontrará nos resultados, o todo desta pesquisa, meios para compreensão das práticas elaboradas pelas duas companhias e o quanto essas ações repercutem dentro e fora do estado de Mato Grosso do Sul e quão reduzido ainda são os incentivos e valor dado pelos órgãos públicos que nos administram.

Como dançarina e amante da dança, sou pesquisadora participante e redigindo este trabalho ora na primeira pessoa do singular, ora em primeira pessoa do plural os convido a nos conhecer e a dançar conosco. Com o auxílio dos autores que fundamentam este trabalho e a participação dos componentes dos dois grupos de dança e os demais integrantes que compuseram e ajudaram a construir a história do Grupo Camalote e do Grupo Ginga. Bom espetáculo!

## 1. NA COXIA: O CAMINHO DA PESQUISA

Alguns dizem que a coxia é o trampolim para o espetáculo, o local de meditação e preparação antes do ato, ou qualquer lugar que não seja o palco e a plateia, os bastidores. São inúmeras definições. Mas no meu ver a coxia é o local de se espiar, pois quando se está numa coxia você consegue ver na plateia quem veio assistir à apresentação, a correria de todos se posicionando para entrar em cena, a torcida de todos para que tudo dê certo, a expressão de alívio de quem volta de cena e fez uma apresentação impecável, e quando acontece o contrário como erros e tropeços dá para ver a solidariedade de todos e o medo que aconteça o mesmo com você. Na coxia é o único lugar que dá para beber água mais próximo do palco, de se trocar o mais rápido possível quando o bailarino pula de uma cena para outra. É o lugar onde temos que fazer silêncio para não atrapalhar a cena. É o lugar onde tem mais abraços solidários e afetuosos. Na coxia o artista consegue ser um pouco artista e um pouco espectador, com direito a comentário na integra do diretor e a equipe de apoio. E quando finalmente as cortinas se fecham, é da coxia que todos nós nos encontramos de mãos dadas até o palco, para prestigiar os aplausos e reverenciar nosso público afoito.

### 1.1. SUBSÍDIOS PARA COLETA E TRATAMENTO DE DADOS

A pesquisa qualitativa está intrinsecamente ligada a conceitos históricos e para sua melhor compreensão utilizamos como ponto de partida as reflexões contidas no livro de Minayo, *O Desafio do Conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde* (1999). A compreensão do conceito de metodologia no campo social remete a uma abertura na forma como nos aproximamos das teorias sociais, proporcionando uma visão de mundo veiculada na teoria. Por isso, a pesquisa social nos leva a indagar e buscar a realidade como tal e conduz o pesquisador à preocupação com grupos de classes sociais e situações que merecem atenção por sua marca como fator de alerta social, histórico, cultural ou econômico. Segundo Minayo, Émile Durkheim gostava de relacionar a sociologia à neutralidade ideológica sem *pré-juízos* ou *pré-noções*, pois somente assim seria possível se atentar, de forma definitiva, ao campo de estudo sem deixar levar por infortúnios emocionais e cognitivos (MINAYO, 1999).

A utilização pela autora de componentes presentes no pensamento de Marx, Sartre e Gramsci ressaltam a presença deste diálogo na ciência social, tendo como relevantes atribuições qualitativas que buscam compreender e elucidar pontos outrora esquecidos ou desprezados, no intuito de ampliar o campo convencional de uma visão conservadora e

empírica. O uso coerente dessa ferramenta fundamentou esses preceitos, por meio de explicações estruturais e funcionais, da mesma forma que o bailarino obterá melhor resultado se quer dançar com uso de calçados adequados.

Para elucidar tal contexto, Goldenberg (1998) reservou um espaço para descrever que a metodologia de Durkheim deixava de lado os conceitos sociais no campo de estudo e assim como Minayo que os cita como fundamentais para caracterizar a pesquisa em determinada área, pois a formação social não ocorre basicamente pelos princípios biológicos, econômicos e estruturais, mas também, por ações psicológicas e cognitivas, que as vezes são desconhecidas pelos atuantes, por esse fato merecem ser investigadas com mais cautela e embate social (GOLDENBERG, 1998).

Como a pesquisa de campo é uma característica da pesquisa qualitativa e a pesquisa qualitativa está intrinsecamente ligada com a pesquisa social e o campo da história, Minayo as separa em duas vertentes para o êxito da pesquisa, sendo elas: a entrevista e a observação do pesquisador participante. Entende-se, sob o olhar da autora que:

Mediante a entrevista podem ser obtidos dados de duas naturezas: (a) os que se referem a fatos que o pesquisador poderia conseguir através de outras fontes como censos, estatísticas, registros civis, atestados de óbitos etc. São dados que a Lundberg chama “objetivos” (1946); Parga Nina denomina “concretos” (1983) e Gurvitch (1955) os qualifica como pertencentes ao nível “ecológico ou morfológico” da realidade. (b) os que se referem diretamente ao indivíduo entrevistado, isto é, suas atitudes, valores e opiniões. São informações ao nível mais profundo da realidade que os cientistas sociais costumam denominar “subjetivos”. Só podem ser conseguidos com a contribuição dos atores sociais envolvidos. (MINAYO, 1999, p.108)

Pois na busca pela informação relevante, no decorrer da entrevista poderá ser despertada a memória, as vivências, os meios e trajetos utilizados pelos envolvidos para chegarem a tais condições e formas sociais e culturais, tudo isso dependendo da postura que a pesquisadora tiver com o entrevistado e a didática utilizada. Desta forma, o meu papel como entrevistadora tem a fala como elemento central, pois sou capaz de trazer à tona revelações pertinentes com a didática do que foi sugerida, sendo enxergado como “campo de expressão das relações e das lutas sociais que ao mesmo tempo sofre os efeitos desta persistência e instrumento para a comunicação” (MINAYO, 1999, p. 110).

A interação entre a pesquisadora e os atores sociais do campo, sujeitos, deve ser evidente para facilitar a pesquisa. Este processo poderá torna-se conflitivo e ambíguo, pois

estarei envolto em realidade, que por vezes não condiz com a de origem, entretanto, o modelo de pesquisa desta dissertação foi de pesquisa de campo no qual a pesquisadora é integrante e participante, pois conhece as diretrizes da formação do campo e as vivencia, assim, a interação entre pesquisadora/pesquisado foi estabilizada.

O método utilizado para coleta de dados foi o de entrevista não-estruturada, caracterizada por uma sequência de perguntas previamente definida, mas não restrito a um questionário pré-estipulado e limitado. Portanto, o modelo de pesquisa utilizado foi, marcadamente, o qualitativo, com viés esclarecido da pesquisa social e histórica, mediante as atribuições que são:

A ordem dos assuntos abordados não obedece a uma sequência rígida e, sim, é determinada frequentemente pelas próprias preocupações e ênfases que os entrevistados dão aos assuntos em pauta. A quantidade de material produzida tende a ser maior e com um grau de profundidade incomparável em relação ao questionário, porque a aproximação qualitativa permite atingir regiões inacessíveis à simples perguntas e respostas. A abordagem desses diferentes níveis tem sido uma questão fundamental das Ciências Sociais, aprofundada por alguns autores. (MINAYO, 1999, p. 122).

Apesar de alguns estudiosos considerarem válida a coleta de dados ser conduzida com questionário estruturado para dar mais credibilidade ao termo pesquisa científica e uma certeza comprobatória das entrevistas, a autora, supramencionada, explica que esta visão muito positivista acaba por atrapalhar a proposta do epistemológico. De certa maneira deturparia a possibilidade de se estudar as várias formas psicológicas, intuitivas e naturais que engendraram tais ações desfigurando o conceito original do campo sociológico (MINAYO, 1999).

Para análise e ou tratamento do material, os dados coletados, esta mesma autora aponta para três obstáculos enfrentados pelos pesquisadores, sendo o primeiro a “Ilusão da transparência”, uma menção da autora que passa a impressão de que todas as evidências narradas pelos entrevistados são muito esclarecedoras e reais. O que por vezes não acontece e a pesquisadora fantasia falsas verdades, ou verdades incompletas. O segundo obstáculo se dá na maneira sobrecarregada que a pesquisadora utiliza da teoria e se esquece de fundamentar e esclarecer a prática, deixando assim a pesquisa sem essência. O terceiro e último obstáculo, considerado um dos mais comuns e difíceis de driblar refere-se à junção de teorias, conceitos e dados recolhidos no campo. Pois, torna-se um grande empecilho e motivo de crises entre os pesquisadores a maneira como flui a teoria distanciada da prática, separadas produzem

resultados, mas ao reuni-las e fechar uma ideia, é o que geralmente se formam as crises na pesquisa (MINAYO, 1999).

Sendo assim, o mais importante neste tipo de pesquisa é a interpretação da subjetividade dos fatos pesquisados, sejam eles por meio dos recortes de jornais e acervos pessoais disponibilizados para a pesquisa, pelas entrevistas e/ou pelas fontes teóricas e conceituais que os fundamentam. Todo esse conjunto serve à consolidação do ciclo da pesquisa. Partindo deste pressuposto, os adeptos deste tipo de pesquisa qualitativa:

(a) colocam em cheque a minúcia da análise de frequência como critério de objetividade e cientificidade; (b) tentam ultrapassar o alcance meramente descritivo do conteúdo manifesto da mensagem, para atingir, mediante a inferência, uma interpretação mais profunda. (MINAYO, 1999, p. 203).

Minayo ainda deixa claro que por mais complicado que seja a busca, o resultado final será uma pesquisa que foge do censo crítico comum e parte para um resultado mais aprofundado, decorrente da busca que se faz para alcançar tal feito, a partir de documentos pessoais e de órgãos públicos, textos literários, biografias, entrevistas, entre outros. Desta forma o encadeamento de todo o processo de pesquisa ocorre mediante as técnicas de análise de conteúdo.

Essas análises podem ser de expressão (analisam discursos políticos, estruturas de narrativas), análise das relações (estudam as relações que os entrevistados mantêm entre si, sejam de austeridade ou não) e o primordial para este trabalho, a análise temática, correlacionando o tema do trabalho com a busca do referencial e a essência da pesquisa em si. Ou seja, fazer “uma análise temática consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem a comunicação cuja presença ou frequência signifiquem alguma coisa para o objeto analítico visado” (MINAYO, 1999, p. 209). Por fim, com o auxílio do material complementar recolhido para estudo de campo é evidente que ocorra a complementação necessária para a formação e conclusão final da investigação.

Qualitativa e participante, por se tratar de uma categoria mais específica, defendida por alguns teóricos como Haguette (2000), em que essa categoria de pesquisa seja mais eficiente em apontar mais o que não deve ser feito, do que para outros fins. Nesta dissertação, ao centrar na importância da preservação cultural e histórica das duas companhias de dança estudadas, considereei viável a manutenção desta metodologia, pois ela permite esmiuçar a clareza de pertencer e relatar as transformações históricas ao trazer à tona a



memória de criação das coreografias por parte de uma pesquisadora ativa na presença típica dos espetáculos.

Entender o conhecimento de que uma pesquisa voltada para a ação de causa, ou seja, como uma pesquisadora participante, que atuou nas duas esferas da pesquisa, tratando de fazer parte do meio do qual se é inserido, a priori e por altivez do ato, para se manifestar em prol de sua comunidade e/ou condição subalterna. Numa espera que, segundo Haguette (2000), representa a definição do dominador frente ao dominado. No processo de geração de conhecimento que permeia o mundo acadêmico e o real, o intelectual e trabalhador, a ciência e a vida são relevantes para definir o conceito da ação da minha pesquisa participante no que diz respeito à análise dos “oprimidos pelos oprimidos” (p. 147) e a ajuda na identificação do problema pela eventual busca aparentemente e eficaz para a solução (HAGUETTE, 2000).

Portanto, tem como meio uma pesquisadora ativa, que interpreta a maneira como é tratado o grupo, como algo de fácil absorção e compreensão, esclarecendo contrapontos que não são claros aos pesquisadores não participantes. Sem deixar de mencionar o altruísmo trazido por pertencer à comunidade estudada. Muitos pesquisadores e estudiosos dirão que este método soa um tanto quanto imparcial, pois se trata de um conceito que vem de dentro para fora, só enxergando o meio e o ponto de vista para si.

Mas será que a forma como é encarada essa realidade não condiz de fato que o pesquisador participante pretende demonstrar? Pois no caso desta pesquisa relatar os aspectos históricos e culturais de duas companhias de dança, já limita este número de pesquisadores a quase nenhum.

Invisíveis no palco, por outro lado, nos bastidores estão presentes. No cotidiano o bailarino lida com a pressão de cada vez mais produzir para o palco artístico, rotina que lhe rouba o tempo que será necessário para a produção de registros sobre a arte e cultura. Sem deixar de mencionar que a tradução e o esclarecimento sobre uma criação artística são mal interpretados por aqueles que não a conhecem como tal. Portanto o dinamismo de uma sociedade e o conhecimento de causa que o pesquisador possui sobre sua comunidade é crucial, visto que:

[...] quanto mais dinâmica for a sociedade na qual está inserido, mais exposto estará às causas e efeitos das mutações e, conseqüentemente, por sua própria formação, um nível mais alto de reflexão e de crítica será exigido dele para que compreenda a realidade que se apresenta à sua frente. Entretanto conhecer o real não é suficiente para o cientista social que convive e labuta em um contexto de desigualdades [...]. (HAGUETTE, 2000, p. 154).

Assim, o pesquisador é parte do meio de uma etnia, raça, gênero e classe social ou comunidade cultural. Como pesquisadora participante não posso somente conhecer o que representa, mas devo ser ativa no meio, agir é ato de ordem para que possua os artifícios científicos necessários, aliados ao fator interação de causa, tornando a perspectiva da pesquisa muito mais ávida e humana. Visto que:

Acreditamos também na existência de uma gama de aptidões que, em maior ou menor grau, os cientistas sociais são possuidores. Existem qualidades inatas que a formação sistemática não tem condições de fornecer. Assim é que aqueles agraciados “com o dom” da comunicação e da eloquência se tornam excelentes professores, enquanto outros, pacientes, curiosos, criativos e pertinazes buscam a investigação e a pesquisa como pilar mestre de sua profissão. Raros são aqueles que reúnem as qualidades e requerimento do bom professor e do bom pesquisador. (HAGUETTE, 2000, p. 155)

A autora centra na importância do agir do cientista, como forma de modificar as injustiças que cercam a comunidade estudada. O diferencial está na perspicácia da minha ação como pesquisadora participante, na percepção de quem usa a sapatilha e a caneta ao mesmo tempo, de quem pode trazer para o texto elementos de cultura e memória vivenciados com rigor metodológico e expressão que a arte demanda.

Por isso, são três os tópicos elencados em uma base metodológica. O primeiro é a concepção do espaço a ser estudado, seja ele um bairro, um comércio, uma família, uma comunidade, uma instituição, pois deve se criar um espaço de interesse que geralmente torna-se o ponto de partida e o ponto de referência da pesquisa. O segundo se refere ao estudo crítico do discurso, que ocorre nas análises das entrevistas e o terceiro é a fase da ação, da análise do estudo crítico. É importante frisar que esta abordagem-técnica de pesquisa tende a incentivar a sociedade inserida a se mobilizar contra práticas abusivas ou que deteriorem o patrimônio e a conservação do espaço local, cultura e social. E após o término da pesquisa permanecerá inserido no local de estudo, uma vez que evidente que eventuais ações quando reajustes terão maiores chances de obter a eficácia necessária (HAGUETTE, 2000).

Quanto aos relatos dos sujeitos, os entrevistados nesta pesquisa, foram recolhidos durante a minha vivência com eles, usando a técnica da História Oral, segundo a obra *A Voz do Passado: História Oral* de 1992, Paul Thompson segundo o qual as fontes orais podem ser um contraponto aliado às fontes escritas, servindo como meio comparativo entre a realidade e a invenção.

Ao analisar as tradições orais préletradas de uma comunidade, Thompson (1992) diz que percebemos as mesmas eram referência na conservação histórica antes da escrita e foram substituídas, com o passar dos tempos, pela necessidade de se relatar os modos tradicionais e corriqueiros da sociedade, como por exemplo, segundo o autor:

[...] as destrezas e habilidades, o tempo e a estação, o céu, o território, a lei, as falas, as transações, as negociações. A própria tradição oral era muito variada. Em comunidades africanas pela necessidade de conservação da história, tinham a mesma importância os documentos legais ou os livros sagrados. Na Grécia antiga e iletrada a preservação e a exatidão de detalhes perpassados oralmente conservaram a história por seiscentos anos até as primeiras versões escritas da Ilíada. (THOMPSON, 1992, p.50).

Com o advento da escrita, entretanto:

A memória foi rebaixada do status de autoridade pública para o de um recurso auxiliar privado. As pessoas ainda se lembram de rituais, nomes, canções, histórias, habilidades; mas agora é o documento que se mantém como autoridade final e como garantia de transmissão para o futuro. (THOMPSON, 1992, p. 50)

Nessa incursão, Thompson passa por Michelet, em que os relatos da história social serviam para complementar os documentos escritos sobre a Revolução Francesa. Num período em que muitos pesquisadores estavam tímidos com a proposta de interação com o estudo da história oral do povo. Por esse motivo que o historiador Michelet foi o responsável, após contundentes buscas, por registros de oralidade, realizando suas obras sem nenhum “documento vivo” (1992, p. 74). Apesar de ser considerado um tipo de documentação empírica pelos estudiosos, nota-se a sua importância para o crescimento do folclore europeu graças à conservação da história oral.

Thompson (1992) enfatiza a importância de se fazer uma boa pesquisa sobre o campo social, que se pretende entrevistar, para que não haja as chamadas gafes, discordâncias de informações e questionamentos. Assim como uma estruturação no andamento da entrevista deve ser seguida, pois:

Contudo, a entrevista completamente livre não pode existir. Apenas para começar, já é preciso estabelecer um contexto social, o objetivo deve ser explicado, e pelo menos uma pergunta inicial precisa ser feita; e isso tudo, juntamente com os pressupostos não expressos, cria expectativas que moldam o que vem a seguir. (p. 258)

Este mesmo autor alertou para a importância de manter uma entrevista flexível, não enrijecida pelo segmento das perguntas elaboradas, é comum esperar que numa entrevista que tende a buscar na memória do entrevistado aspectos que compõe o quadro social vivenciado é mais que esperado um vislumbre de nostalgia preeminente no ato das entrevistas e cortar este tipo de manifestação acarretaria o fim de toda a pesquisa. Outro fator importante, após o término da entrevista é a catalogação, que deverá ser feita de maneira eficaz e organizada, no caso da presente pesquisa será utilizado um gravador de voz, segundo o autor é necessário o armazenamento e a etiquetagem adequada contendo o local e a data e o nome dos entrevistados.

A transcrição deveria ser realizada de maneira cautelosa e com seriedade para que não se perca nenhum ponto importante da pesquisa, portanto:

Um transcritor precisa estar interessado nas fitas, ser inteligente para dar sentido a elas, especialmente capaz na arte essencial de transformar as pausas orais em pontuação escrita e um bom conhecedor de ortografia com ouvido incomumente rápido. (THOMPSON, 1992, p. 292).

O último tópico remete a interpretação e a construção da história por meio dos dados adquiridos pela entrevista. Segundo o mesmo autor há inúmeras maneiras de interpretar as falas dos entrevistados, neste trabalho, que teve a função de pesquisar os aspectos históricos de duas comunidades de dança e trazer à tona aspectos da memória das criações dos grupos e as formações dos espetáculos, as necessidades de cada companhia em buscar encontrar o que tanto demandam no presente momento, considerou-se, além da análise, tentar identificar falas estereotipadas dos entrevistados, colocar a evidência do conteúdo das entrevistas num contexto mais amplo.

Finalizando, Thompson (1992) sugere que o material coletado com as entrevistas, a relevância necessária para a fonte de pesquisa e que ao transferir toda essa informação para o trabalho, do conteúdo possa emergir a memória dos entrevistados, que ela fomente e guarde informações inéditas e de muita representatividade para elucidar o contexto histórico e social e assim, buscar estudar melhorias para a conservação do local. Segundo estes procedimentos é que fizemos nossa pesquisa

## 1.2. A INVESTIGAÇÃO

O tema desta dissertação surgiu da ideia de se escrever sobre as duas companhias de dança da qual já fiz parte e por se tratar de duas expressões de relevância cultural e artística no estado de Mato Grosso do Sul, que apesar da influência e contexto histórico desses grupos, concluímos que pouco se registrou sobre estes e outros grupos de dança existentes no estado.

Pela falta de recursos e de publicações, as únicas fontes disponíveis para o público se restringem a manchetes de jornais e de um único livro intitulado *Vozes da Dança* patrocinado e lançado, no ano de 2008, pela Fundação de Cultura do Estado, obra que não compreendia todo o contexto do Grupo Camalote (MATO GROSSO DO SUL, 2008)

Para isso a pesquisa contou com a ajuda dos fundadores e presidentes das duas companhias, que foram tratadas neste trabalho. A primeira, a companhia de Dança Ginga, que para as fontes escritas, Chico - fundador da companhia – disponibilizou três pastas contendo recortes de jornais de quase todas as apresentações do grupo no período de 25 anos, tudo separado pelas datas das apresentações. Infelizmente alguns recortes de jornais utilizados estavam com as informações de data, local e nome do jornal cortados e isso prejudicou a organização das referências.

Já o recolhimento do material do Grupo Parafolclórico Camalote se deu por meio das informações contidas no site <http://estacaofolclore.blogspot.com.br/> (ESTAÇÃO FOLCLÓRE, 2015) e por intermédio de Marlei Sgrist. Consideramos o site bem conciso, com as informações necessárias para a pesquisa. Também utilizamos informações contidas no livro da autoria de Marlei Sgrist publicado nos anos 2000 e intitulado *Chão Batido: a cultura popular de Mato Grosso do Sul*, que contém informações consistentes sobre as denominações das danças regionais e a localidade identificada de cada dança.

A presente pesquisa contém minhas referências e impressões como pesquisadora participante e as minhas vivências nas duas companhias citadas neste trabalho, sendo que na Companhia de Dança Ginga atuei nos anos de 2010 a 2013 e no Grupo de Dança Parafolclórico, que é organizado e administrado por Marlei Sgrist, tendo como foco central conceitos sobre Folkcomunicação de Luiz Beltrão e aspectos do folclore brasileiro de Nilza Megale, estamos integrados desde setembro de 2015.

As fases das entrevistas aconteceram em datas distintas, entrevista do fundador da Companhia de Dança Ginga aconteceu no espaço de Dança Movimento-se, após o término do ensaio ministrado por Chico para a Companhia do Mato, o material utilizado foi um gravador portátil e como o roteiro das perguntas, que já havia sido previamente preparado, as respostas às perguntas abertas supriram nossas expectativas para este trabalho. A entrevista ocorreu no dia 09 de julho de 2015.

Para a elaboração das entrevistas com a fundadora do grupo Camalote, consideramos pertinente convidar Maria Ivonete Simocelli e Cristiane Aparecida de Luca Lima, pois diferentemente do grupo Ginga, essas três mulheres da dança sempre caminharam juntas nos processos de formação do Camalote. A entrevista ocorreu na residência da Marlei

Sgrist, no dia 07 de janeiro de 2016. Como o roteiro de perguntas elaborado com antecedência, que tornou viável eventuais redirecionamentos nas perguntas referentes à proposta deste trabalho.

Contudo, as perguntas feitas para os integrantes das companhias, de certo modo, se diferem, por se tratar de uma pesquisa qualitativa e não quantitativa e pela própria experiência, vivência e proposta artística das duas companhias serem diferentes, consideramos pertinente utilizar abordagens diferentes que atendessem a demanda de informação necessária sobre os aspectos memorativos e de compreensão da formação dos espetáculos e as vivências e expectativas dos dois grupos trabalhados.

### 1.3 A HISTÓRIA DE DANÇA DA PESQUISADORA PARTICIPANTE

Por sugestão dos meus mestres fez necessário que houvesse uma parte neste trabalho a relatar sobre minha própria história na dança sul mato-grossense. Pois bem, comecei a dançar desde os seis anos de idade, embalada pelos ritmos do sucesso na televisão e nos rádios, na escola em todas as apresentações que haviam como dia das mães, dia dos pais, dia das crianças, festa junina eu estava lá fazendo parte de alguma apresentação de dança. Nas festas de família também sempre fui aquela prima que primeiro colocava a música no aparelho de som, empurrava o tapete, mudava o sofá de lugar e transformava a sala numa discoteca. E sempre foi assim. Com 14 anos de idade fui convidada por uma prima a fazer parte de uma pequena escola de dança evangélica que ficava localizada na Av. Bandeirantes e fui, lá comecei a aprender técnicas de postura, de contagem de passos, aprendi um pouco de ballet clássico mas vi que isso nunca foi para mim, pois sempre gostei de algo mais expressivo, pés descalços e corpo solto e o ballet clássico apesar de ser incrível não me proporcionaria isso. E permaneci nesta escola de dança por cinco anos.

Viajei o estado fazendo apresentações, intercâmbios de dança, trocas de experiências em palco e de figurino. Em 2009 fui para a escola de Ballet da Rosana Cintra, mais mesmo para me agarrar a outras propostas e me profissionalizar, coisa que numa escola de dança evangélica eu não conseguia. E nesse meio tempo eu já tinha ouvido falar muito sobre o Ginga cia de Dança e em 2011 eu fui para me informar e resolvi me matricular, era começo do ano e as inscrições ainda estavam sendo feitas. Foi a partir daí que conheci Chico Neller, mas naquele ano ele não foi meu professor, só fui ter aulas com ele no ano de 2012. Pois como eu até então só tinha dançado Ballet Contemporâneo e Ballet clássico me inscrevi numa modalidade que muito me interessou, o Jazz. E quem ministrava essa aula era o Paulo

Paim o braço direito do Chico naquele ano. E foi incrível e justamente em 2011 o espetáculo de final era em homenagem aos 25 anos de Ginga, foi a experiência mais fantástica da minha vida, pois cada grupo ficou responsável por fazer uma apresentação que remetia a cada fase marcante da companhia e naquele ano minha turma ficou encarregada de fazer a readaptação de um espetáculo “Conceição de todos os bugres” que no ano de 2000 contou com a participação de Beatriz de Almeida e Luiz Arrieta. E fora o contexto histórico e o peso de fazer uma apresentação tão marcante na história do Mato Grosso do Sul. Lembro que nessa apresentação nós bailarinos éramos os bugrinhos da Conceição sendo transformados em arte. E nossa dança nos remetia a esse processo de criação deste a árvore escolhida até o término da obra. Foi incrível, aliás o espetáculo foi esplendido cheio de memórias e nostalgias dos tempos áureos até o presente momento. No ano seguinte foi a vez do espetáculo em homenagem a Heitor Villa Lobos e a minha apresentação foi o Trem Caipira.

No ano de 2013 a prefeitura encerrou a parceria com a fundação de cultura e o grupo Ginga enfrentou dificuldades de se adaptar e só manteve os bailarinos mais antigos no quadro de professores para ajudar a obter verbas para pagar as despesas. Com o fim do projeto dançar, eu ainda não entrava para o quadro de bailarinos profissionais fiquei dois anos sem dançar em companhia nenhuma, mas sempre fazendo parte dos workshops, palestras, participações em eventos de dança. E resolvi então escrever sobre isso no mestrado. No ano de 2015 entrei para o Grupo Camalote, mais por conhecer a história do grupo que iria relatar neste trabalho.

E foi intenso desde o começo, pois as origens das danças paraguaias que aprendi a dançar no camalote estão tão arraigadas a história da minha família. Pois como sou de Ponta Porã, quase que toda a minha família por parte de mãe e pai é paraguaia. E descobri que a dança Chupim era dançada pelo meu avô materno nos bailes das fazendas, meu pai dançava chupim também nas apresentações de escola. E quase que por instinto eu já fui para o camalote sabendo dançar polca, pois desde o início já sabia a posição correta do passo e a postura. E o Camalote trouxe esse resgate histórico na dança da minha família. E hoje quando eu danço o chupim eu me lembro que meu avô era o moço mais alegre e conquistador da roda, tudo isso contado pela minha avó sorridente ao lembrar dele com carinho.

## 2. ORGANIZANDO O CENÁRIO DA DANÇA SUL-MATOGROSSENSE



Figura 1 – Cena do Espetáculo Ginga 25 anos, realizado pelo Projeto Dançar nos dias 17 e 18 de setembro de 2001 e registrado por Ederson Almeida e João Carlos Silva

Cortinas, luzes e palco, um cenário digno para a dança, foi o que pensamos na construção desta dissertação, por isso trouxemos a imagem da Cia de Dança Ginga, remetendo a proposta que fazemos de lançar mão de alguns componentes cenográficos.

Assim que, neste Segundo capítulo, fizemos uma subdivisão em três tópicos: *O Palco: breves apontamentos históricos sobre a dança*; *As cortinas se abrem: a dança como expressão de cultura* e concluindo com *Luzes no palco: o patrimônio imaterial*. No primeiro procuramos fazer uma revisão bibliográfica sobre a importância da dança em diferentes contextos e perspectivas. São relatos históricos, de pesquisadores sobre a dança no mundo, seguidos de uma breve reflexão sobre a repercussão da dança estrangeira no Brasil, como decorrência da miscigenação de outros povos e a contingência histórica e artística, que engendrou variados tipos de manifestações artísticas na arte cênica brasileira e sul-matogrossense, com a finalidade de posicionar a Dança no cenário da arte.

No segundo tópico intentamos elucidar elementos que envolvem tanto a Dança como o palco, os que só se revelam quando as cortinas se abrem, são a arte e expressão presentes, que só podem ser compreendidas quando descortinadas pela Cultura. Esclarecer o termo Cultura sob a ótica de vários autores e a importância que o conceito adquire no



processo de formação de uma sociedade, enquanto forma de expressão, que é relacional, que se dá no cotidiano e na construção de um modo de vida enquanto mescla de conteúdos herdados e outros (re)elaborados.

O terceiro e último componente do universo teórico-conceitual, que de certa forma não deixa de ser revelador de umas práxis, pelo diálogo constante, que estabelece a partir do momento em os que conceitos tidos *a priori* quando confrontados com o universo empírico se tornam categorias de análise, já fornece as primeiras pistas para iluminar as companhias de dança investigadas como espaços de manifestações artísticas de significativa influência no tempo histórico. Como produtoras e produto de identidade para a consolidação como Patrimônio Imaterial do Mato Grosso do Sul.

## 2.1. O PALCO: BREVES APONTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE A DANÇA

A dança é símbolo de expressão máxima de um sentimento. Dançamos não apenas por aplausos, mas para representar a vida, a morte, o amor, o ódio, as conquistas, as agonias e para representar nosso tempo histórico. A dança, segundo Garaudy (1980) é expressiva por tentar materializar através do mecanismo que é nosso corpo as curvas do rio, os ventos, o crescimento de uma vegetação a natureza em si. Dançamos por tudo, a dança não apenas remete a emoções felizes ou tristes, mas a tudo aquilo que não pode ser dito, tudo que não pode ser dançado é mímica ou imitação.

O mais interessante é saber que a dança pode ser representada por qualquer indivíduo, sem menor consternação. Ela é tão livre quanto o ar que respiramos, espontânea sem articulações. A dança se faz conforme músculos e tendões se soltam, livres, de quem se deixa manifestar... Mas, a timidez dos corpos tende a reprimi-la, justificativas são inúmeras para não se libertar para a dança, pois o que vemos no palco é a coragem de quem ousou se entregar para a arte.

Quando eu dançava no Grupo Ginga o nosso professor de dança, Chico Neller, pedia que realizássemos um exercício muito interessante: derretermos como o gelo. Era um exercício de expressão corporal elaborado por cada bailarino no presente ato. O mais interessante é que tudo deveria ser feito de olho fechado e assim, cada um deveria representar em sua mente como seria este processo, o tempo certo para acontecer e como fazer isso preso num corpo físico que literalmente não derrete. Enfim, era um exercício que de tão simples nos remetia a um tremendo esforço, dedicação, meditação, paciência, desenvoltura e noção de expressão física e no final deste exercício ele refletia sobre o que obteve de cada bailarino.

Neste exercício o interessante é compreender a relação inerente entre o que o professor pede e aquilo que o aluno consegue realizar. Apesar dos medos, vergonhas e inseguranças, que haviam no começo do exercício, sabíamos que nossa melhor opção era deixar a nossa intuição e devaneios artísticos à solta. E tudo isso facilitava no momento de elaboração de uma coreografia, pois antes mesmo de sair da coxia para a apresentação do espetáculo há todo um processo coreográfico, histórico e emocional elaborado, e a proposta inicial é montada antes, mas os percalços e os meios de elaboração de uma coreografia são individuais, por mais bem coreografada que seja uma coreografia é fácil analisar o requinte e toque especial de cada bailarino pois somos feitos de ginga e cada um a manifesta de maneira tão singular. É por isso que um exercício tão simples em comparação com os malabarismos que fazíamos era tão importante, pois se fôssemos capazes de “derreter como o gelo” então, seríamos capazes de tudo.

Antes de adentrarmos no conceito científico da dança mundial, brasileira e regional é importante, ao leitor, compreender que o espetáculo armado é apenas a última missão. O trabalho árduo, mesmo, é pensado, estudado, coreografado e posto em prática no mínimo um ano antes. Há apresentações de dança que demoram décadas para serem concretizadas. Existe um dolorido e trabalhoso sacrifício em se montar um espetáculo. As grandiosas transformações no decorrer dos séculos nos remetem a essas realizações e por mais que um espetáculo esteja em cartaz por meses a emoção e a autenticidade do bailarino no atuar nunca será a mesma. Pois a cada dia um desafio novo que lhe é proposto, a cada dia uma nova inspiração e devaneios invadem a cabeça desse artista. Limitação nunca pode ser o perfil de um bailarino, pois a beleza da dança está em se arriscar.

Vemos que mesmo na pré-história, passando pelas transformações do ballet até a espontaneidade de Isadora Duncan, a bailarina rebelde, que dançava descalça, aliás, um fato interessante sobre nós bailarinos do Ginga e do Camalote: adoramos dançar descalços, só colocamos sapatilhas ou sapatos no momento da apresentação. Temos nossos pés tão livres quanto nossas mentes e nossos corpos. No caso do Ginga por exemplo, por conta do linóleo (Em dança, linóleo é o nome de um tipo de revestimento para piso impermeável levemente emborrachado) é quase impossível dançar de sapatilha ou sapato pois escorrega. Enfim, por conta destas vivências e aperfeiçoamentos na história da dança, que considero importante ressaltar os principais nomes, que suscitam a maneira científica e metodológica de escrever sobre a dança.

Por isso, a dança é considerada como o ponto de partida para a compreensão de algumas sociedades e sua representatividade está inserida no cotidiano dos integrantes que a vivenciam. Este postulado se estabeleceu a partir de uma retrospectiva histórica sobre a temática, baseada nas pesquisas de Caminada e na perspicácia da autora em buscar temas desde a pré-história até a dança contemporânea atual, portanto, em seu livro *História da Dança: evolução cultural* de 1999 a autora, descreve as representatividades históricas e culturais da dança mundial em perspectiva histórico-cronológica. Tendo 473 páginas, divididas em 40 capítulos, recupera a trajetória da arte dos povos e suas primeiras manifestações de dança perpassando pela cultura e representação de danças entre diversos povos e civilizações do Oriente e Ocidente, da Antiguidade aos nossos dias.

Segundo Caminada a “dança, entendida como cópia ou interpretação de movimentos e ritmos inerentes ao ser humano, é tão antiga quanto ao homem” (1999, p.1). Para ela as práticas de danças aliadas a formação da personalidade e gestos são atribuídas às danças indianas e manifestações egípcias. Para os Gregos associou-se à busca pela perfeição aliada à espiritualidade presente nas festas e celebrações pagãs dos deuses romanos, os chamados “bacanais”, danças executadas em homenagem ao deus Baco, divindade que remete à alegria do vinho. Na transição da dança romana para a dança greco-romana deu-se a busca pelo corpo perfeito, ativo, esportivo e viril aliado às apresentações de teatro, que retratavam a tragédia e a comédia grega. A mulher, que por sua vez não participava dos teatros, estava presente nas danças religiosas. (CAMINADA, 1999)

A dança na Idade Média foi influenciada pela ação da Igreja Católica e se estendeu por uma região que hoje corresponderia à África, ao Oriente e ao Leste Europeu, que por um período de aproximadamente trezentos anos celebrações fúnebres e tramas de fertilidade estiveram fora de sua influência. Mas, diferentemente da influência greco-romana, que enxergava o corpo humano como ponto de adoração e exaltação, observamos que, durante esse período, o corpo humano era tido como mantenedor e precursor do pecado na terra e este deveria ser conservado puro apesar da espontaneidade. Na transição renascentista, o “surgimento de manifestações populares, livremente improvisadas, executadas ao som de instrumentos rústicos e, pouco a pouco, absorvidas pelas classes mais poderosas” (CAMINADA, 1999, p. 81), estruturou-se, também, o ensino regular da dança e o fim da dança dita improvisada, começou, então, a aparecer os primórdios do que viria a ser o Ballet.

Em 1455, Antonio Cornazano escreveu o *Libro sull'artedeldansare* (*Livro sobre a arte da dança*). Ali, Cornazano fazia uma distinção entre a dança popular e dança aristocrática ou arte, explicando que a última era construída a partir de variantes em torno de uma fábula ou enredo, e denominou-a *ballet*. (CAMINADA, 1999, p. 81)

Na Renascença propriamente dita, período em cuja expressiva referência histórica localiza-se está na Itália, mais precisamente Florença, o Ballet, expressão da dança, segundo a autora aprimorou-se da chamada dança coral, conforme registrou:

Em 1337, Carlos V, de França, apresentou a Carlos IV, da Alemanha, uma encenação da qual constavam dois carros ricamente adornados, que eram conduzidos à mesa do banquete: um representava Jerusalém e vinha com os sarracenos e o outro, uma galera, trazia os soldados cristãos de Godofredo de Bouillon. De forma estilizada, tinha lugar um combate que terminava com o triunfo dos cruzados; os oponentes eram então banidos da cidade. Este tipo de espetáculo foi quase sinônimo de ballet, pelos idos do século XV, e ocupou uma situação privilegiada nas cortes. Com o nome de “*ballet, balletto* ou *balet* (pequeno baile)” reviviam os antigos mistérios de crescimento e de vida das danças de máscaras, sendo dessa maneira introduzido nos salões. (CAMINADA, 1999, p. 85).

Ressaltamos que a primeira representatividade do ballet no mundo deu-se a partir deste ponto, a dança se propagara por toda a Europa de maneira a fazer parte das grandes festas em palácios sem, contudo, ter a finalidade de entreter a Corte. A dança pretendia ser a demonstração da grandiosidade, do requinte e da disciplina de uma nação. Além do Ballet a autora referenda, ainda, as danças sociais e populares, que foram criadas entre os anos de 1400 e 1650, muitas delas introduzidas nos grandes bailes do rei Luís XIV no Palácio de Versalhes; “Luís XIV estreou pela primeira vez como bailarino, no ballet Cassandra em 1651, coreografado por Beauchamps; no *Ballet de la Nuit*, montado em 1653, desempenhou o papel de Sol e, com a alcunha de ‘*Roi Soleil*’” (CAMINADA, 1999, p. 104).

A partir daí o ballet começou seu processo de amadurecimento e saiu do amadorismo em busca do *status* de arte verdadeira (CAMINADA, 1999, p. 93). Neste ponto a mesma autora define, demonstra, explicita e dialoga com o leitor sobre as transformações artísticas de renomados bailarinos e as transformações do ballet ao longo de anos, que deram origem ao Ballet Russo; a dança solitária e expressiva de Isadora Duncan; (figura 2) companhias contemporâneas dos *Ballets Russes*; (figura 3) o início da Dança Moderna; o início do Expressionismo; o desenvolvimento do Ballet norte-americano; a dança na Alemanha do pós-guerra; a dança em vários países da Europa e da América Latina.



Figura 2 – Isadora Duncan



Figura 3 – Ballet Russian

Enfim, o livro de Eliana Caminada (1999) proporciona a compreensão da história e da cultura da dança mundial, em contraposição à obra *História da Dança no Ocidente* de Paul Bourcier (2001) que poderia ser caracterizado com maior foco na história da dança em sua perspectiva histórico-ocidental. A obra que tem onze capítulos, dos quais os quatro primeiros capítulos são dedicados ao relato de quase o mesmo conteúdo que Caminada: o

percurso histórico da dança desde a pré-história até Luís XIV, Molière e a invenção da Comédia- *balet Les Fâcheux*, criada para as festas de Fouquet em 1661; o fim das escolas clássicas e o nascimento das óperas-balé com suas temáticas.

Bourcier faz menção a grandes e renomados bailarinos europeus; técnicas da dança romântica; a chamada *Dança da alma*; as grandes dançarinas românticas; o Neoclassicismo; os famosos balés Russos; a dança moderna dos Estados Unidos; ascensão de Isadora Duncan e Martha Graham e o dançar hoje com sua representatividade Moderna, e o que seria este termo no meio acadêmico? Seriam expressões, sentimentos, materializadas no corpo de um bailarino, por meio de movimentos de dança.

A obra *A Dança* de Klauss Vianna<sup>1</sup>, publicada em 2005, é considerada pelo próprio autor como um livro de vida e não apenas um livro sobre dança. No primeiro capítulo o relato de sua vida pessoal, uma autobiografia artística, seu encontro com a dança que norteia a obra como um todo quando escreve: “A dança nunca foi seu interesse: queria o teatro” (VIANNA, 2005, p. 25) e conta que logo após a apresentação de um espetáculo de dança dirigido por Igor Schwezoff, ele, Klauss, sentiu interesse em experimentar a arte e se matriculou na escola de dança de Carlos Leite<sup>2</sup>, um bailarino renomado, que morava em Belo Horizonte. Com o passar do tempo, esse jovem aprendiz de dança escreve que estudando mais e se aperfeiçoando, chegou a se tornar até mesmo assistente de Carlos Leite e em um de seus desabafos expressou “Eu queria movimentos que não fossem tão doloridos” (VIANNA, 2005, p. 25).

Além de sequência artística, o livro segue descrevendo a vida e a passagem do autor/bailarino por palcos brasileiros e internacionais. No segundo capítulo, o autor tende a explicar a técnica para o ballet brasileiro e mundial e a percepção corporal a partir de movimentos básicos. Pois segundo o autor:

---

<sup>1</sup> Klauss Ribeiro Vianna (Belo Horizonte MG 1928 - São Paulo SP 1992). Preparador corporal. Introdutor de um método próprio voltado para a corporalidade expressiva de atores e bailarinos. Klauss Vianna assina a expressão corporal de *Roda Viva*, de Chico Buarque, 1968; *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, 1970; e *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente, 1971 (POWER) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna> acesso em: 12/03/2016.

<sup>2</sup> Em Minas a história da dança clássica começa a ser escrita em março de 1948, quando chega à cidade de Belo Horizonte o jovem bailarino gaúcho Carlos Leite. Nascido em Porto Alegre, em 1914, filho de industrial e diplomata, descobriu cedo sua vocação pela arte. Atuou como bailarino e coreógrafo em óperas, balés, teatros, cinema e televisão. Foi ele que ensinou a Carmem Miranda os trejeitos que a caracterizariam em todo o mundo. Estudou na Escola de Arte Dramática Martins Pena, foi classificado em teste para o 1º Elenco Nacional de Danças e ficou em primeiro lugar. Mas foi como professor que imprimiu seu nome na história da dança. Deu aula no Palácio das Artes, no Teatro Universitário, no Centro Mineiro de Danças Clássicas e no Studio Tereza Cristina. Disponível em: [http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod\\_pgi=2568](http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod_pgi=2568) Acesso em: 12/03/2016.

[...] o domínio da arte da dança, em nossos dias obedece a certas regras e convenções em função de um ideal estético antecipadamente suposto e proposto. Mas é possível pensar a dança para além desses limites, como uma das raras atividades em que o ser humano se engaja plenamente de corpo, espírito e emoção. (VIANNA, 2005, p. 105)

A maneira como o bailarino demonstra sua percepção sobre a dança no Brasil é inspiradora e sensível. Para ele deve utilizar a linguagem do corpo, esta precisa ser reproduzida de dentro para fora, reprimindo a tensão muscular e permitindo a entrega por inteiro, desmistificando, assim, a expressão presente na coreografia propriamente dita e se tornando parte daquilo que se deseja executar no ato.

Já a dissertação de Mestrado em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia de Carmi Ferreira da Silva intitulada: *Por uma história da dança: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo* (2013) discorre sobre a importância e a defasagem de material histórico, falta de publicações nacionais, que versem sobre a história da dança brasileira até meados da década de 1990. No texto Carmi traz à tona um aparato lógico e cognitivo que se aliam às referências de base introduzidas outrora por Mário de Andrade e Luís Câmara Cascudo que merece a citação em decorrência da tamanha importância por seus estudos e relatos sobre um Brasil popular e repleto de características populares, crendices, manias e ritos. Portanto:

Estudiosos da sua biografia, documentando-a analiticamente, ressaltam que esse fenômeno das nossas letras provou que é possível escrever livros que revelam ampla erudição e pontos de vista absolutamente pessoais, numa cidade sem bibliotecas, vivendo sem nenhum privilégio de fortuna e de poder, trabalhando duramente para manter a família. Segundo Carlos Drummond de Andrade, “*ele diz, tintim por tintim a alma do Brasil em suas heranças mágicas, suas manifestações rituais, seu comportamento em face do mistério e da realidade mezinha. Não é apenas o Homem Dicionário que sabe tudo, é muito mais, e sua vasta bibliografia de estudos folclóricos e históricos marca uma bela existência de trabalho inserido na preocupação de “viver” o Brasil.*” (BARRETO) Disponível em: <http://www.cascudo.org.br/bibliotec/vida> Acesso em: 12/03/2016.

A concepção folclórica elaborada por Cascudo está muito presente nos estudos para a criação das coreografias do Grupo Camalote, por exemplo, também se faz presente nos grupos de estudos organizados pela Marlei Sgrist. Enfim, Carmi esclarece que tais evidências podem ser consideradas irrisórias no que diz respeito à coleta de material significativo para a história da dança no Brasil. Para ela, muito ainda há por se fazer. Com o aparecimento de



escolas de graduação em Dança no Brasil e os Programas de Pós-graduação, registram-se um crescente interesse em pesquisar sobre as formações artísticas e culturais das regiões folclóricas, características eminentes do Brasil. Esse crescimento acontece a partir da concepção de que a dança brasileira é algo que faz parte da década de 1990 em diante (CARMI, 2013).

A mesma autora diz que a produção acadêmica é muito recente e a demasiada falta de integração com a arte e a expressão cultural, foram também os responsáveis pela perda de muitos registros imateriais e materiais. O que restaria ao pesquisador é buscar em fontes orais e em regiões de vestígios remanescentes de origem, os poucos resquícios e as influências históricas na formação das eventuais formas de dança regional, que ainda restem.

Antes de abordar a temática da dança regional e/ou folclórica retomamos outro aspecto na dissertação de Carmi (2013) a questão das novas tendências de dança contemporânea e moderna, que se difundiram e tomaram proporção, forma e reconhecimento no cenário artístico da dança no mundo e no Brasil. Para a autora, apesar das influências do Ballet clássico, Dança Contemporânea e Dança Moderna (figura 4) terem sido criadas fora do Brasil, quando aqui chegaram, essas modalidades ganharam força nas escolas de dança e incorporaram o nosso gingado<sup>3</sup>.



Figura 4 – Dança Contemporânea. Coreografia de *A sagração da primavera*

---

<sup>3</sup> Adjetivo em que há gíngua; que ou aquilo que se gíngou. Que é caracterizado pelo requebro, pelo bamboleio: andar gíngado. Prática ou manejo do corpo; gíngua.



Companhias de dança como *Grupo de Dança Corpo e Foccus Cia De Dança*, ambos do Rio de Janeiro, *Cia Do Mato* e *Ginga Cia De Dança* de Mato Grosso do Sul são exemplos dessas escolas de dança contemporâneas, jazz e de dança clássica, que aperfeiçoaram sua maneira de dançar, com todo um aparato metodológico e de pesquisa, que desencadeou a criação de uma tendência cultural forte nos circuitos de dança no Brasil e América Latina. Esse crescimento repentino, ocorrido aproximadamente nos últimos vinte anos, tem se caracterizado como algo positivo para a historiografia da dança e a documentação da arte brasileira.

O ballet clássico e suas ramificações são considerados no Brasil uma expressão artística requintada e por conta disso, já nos séculos XVIII e XIX, era comum que se trouxessem artistas renomados de Paris e Londres para se apresentarem em grandes espetáculos para a nobreza e a elite portuguesa e brasileira. Essa tradição perpetuou-se, a ponto de ser comum, até hoje, grandes teatros brasileiros terem em cartaz espetáculos de apresentações de danças e suas readaptações em grandes atos. Com o passar do tempo o quadro político e social brasileiro foi se modificando e a cultura européia cedeu espaço para novas influências artísticas. Por exemplo, no século XX apareceram, no Brasil, as chamadas danças de ruas, o chamado *street dance* (figura 5) dançasfolk, danças de salão entre outras.



Figura 5 – Dança Street Dance. Companhia de Dança Urbana.

Apesar do crescimento significativo de escolas de dança, as produções acadêmicas sobre o tema até meados do século XX eram escassas, pois o profissional que se dedicava a elaborar coreografias de cunho profissional para concorrer em grandes competições, como em

Joinville, por exemplo, não focava seus esforços e tempo na preparação de material suficiente para a divulgação em periódicos científicos.

Nilza Botelho Megale, no livro *Folclore Brasileiro* (1999), separa em três elementos as influências presentes na dança brasileira, sendo elas, as danças folclóricas e suas representações religiosas: Cururu, São Gonçalo e Santa Cruz; as representações profanas: Fandango, Quadrilha, Jongo; (figura 6) as manifestações dramáticas: Maracatu, Cheganças; danças de origem negra, dentre as quais surgiram o Samba de roda ou batuque até o aperfeiçoamento ao samba de dança de salão e as danças de influência ameríndia como o caterê e o cururu e as danças de origem Ibérica: como as Folias de Reis e do Divino e a já citada São Gonçalo, que foram trazidas pelos portugueses dos açores. (MEGALE, 1999).



Figura 6 – Festival Cururu/Siriri em Cuiabá. X Encontro de Culturas em 2010. Fotografia retirada de reportagem de Giovanna Beltrão, *Nos passos do Siriri: Dança folclórica mato-grossense celebra o respeito e cultura a amizade*.

Ainda, segundo a mesma autora, essas influências quando incorporadas no Brasil foram fator determinante para propulsão de representatividades artísticas, que hoje presenciamos, pois no Brasil, as danças de origem indígenas, ribeirinhas, sertanejas, religiosa, regional se difundem desde a chegada e permanência dos portugueses ao nosso país, o costume típico indígena se chocou com os costumes dos europeus, assim como as influências advindas dos africanos se juntaram aos demais. De tudo ao certo, a identidade regional, local estava sendo criada e modificada ao passo que novas tendências continuaram a ser criadas e propagadas. Pois:

A dança, pode-se dizer, é um fato folclórico completo, pois possui todas as suas principais características. É a manifestação espontânea de uma coletividade, sendo, portanto, coletiva e aceita pela sociedade onde subsiste. Tem como cenário normalmente as ruas, largos, praças públicas e possui estruturação própria através da reunião de seus participantes e ensaios periódicos. As danças brasileiras, não só pela quantidade e variação, como pela sua frequência, são as expressões mais fiéis de nosso espírito musical. (MEGALE, 1999, p. 94).

Com isso, gêneros de dança como, por exemplo, o Samba, o Axé, a Catira<sup>4</sup> são influências advindas de outras etnias para a formação da dança brasileira, constatada a reduzida incidência de relatos documentais e publicações sobre a história da dança no estado de Mato Grosso do Sul.

### 2.1.1 A DANÇA SUL MATO GROSSENSE

As características práticas do Ballet Clássico, do Jazz e do Ballet Contemporâneo se fizeram presentes na concepção de cultura do estado desde os primórdios da década de 1970. Também na década de 70 é possível encontrar manifestações de danças tradicionais gaúchas, luso-espanholas, paraguaias, bolivianas, nissei, danças do ventre, de rua, de cunho religioso presentes em terreiros de umbanda e candomblé, espalhados por Campo Grande e outras cidades, Pois:

[...] o estado de Mato Grosso do Sul reconhece e revela que os traços da cultura do meio em que se vive, necessita-se de um encontro com o multiculturalismo, valorizando o diferente e suas diferenças. Assim, a cultura se manifesta como expressões coletivas de talento, disciplina e criatividade de uma comunidade, muitas vezes envolvendo aspectos de sua sobrevivência cotidiana. (JEHA, 1997, p. 94)

Na tentativa de apaziguar todo esse desfalque histórico, foi lançado em 2008 pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul o livro *Vozes da Dança*, com o objetivo de relatar de maneira simples a história da dança cênica de Mato Grosso do Sul. Nesse livro, genuinamente, sul-mato-grossense estão os relatos mais minuciosos das fases artísticas de profissionais renomados dentro e fora do cenário brasileiro, que nasceram ou consolidaram

---

<sup>4</sup> Catira: Uma autentica dança brasileira, não se sabe ao certo sua origem. Entretanto é muito comum vê-la ser executada no sudeste e centro – oeste do Brasil. E é uma dança composta pelo som dos violeiros, os dançarinos recebem o nome de Catireiros e executam a dança geralmente em duas filas de frente uns para os outros, fazendo sons com as batidas da bota e as palmas das mãos conforme o ritmo da música.

suas carreiras artísticas no estado. São artistas que compõem o quadro de maior propagação cultural nos principais festivais de dança do Brasil e do Mundo, sendo eles: Beatriz de Almeida, Blanche Torres, Célio Adolfo, Chico Neller, Edson Clair, Gisele Dória, Jair Damasceno, Léa Magrini, Márcia Rolon, Maria Helena Pettengill, Marilu Guimarães, Neide Garrido, Rodolpho Leoni, Rosana Cintra, Sandra Maria Gomes, Sarah Figueiró, Sônia Rolon e Suzana Leite (MATO GROSSO DO SUL, 2008) e o mais interessante é que esses renomados artistas se conheceram na década de 70 e 80 participando de inúmeras apresentações e concorrendo aos mesmos prêmios, Marilu Guimarães foi a professora que descobriu Chico Neller e o convidou para fazer aula de dança, Giselle Dória e Mario Nascimento já participaram do processo de criação de coreografias do grupo ginga da década de 90 e Beatriz de Almeida já se apresentou no espetáculo “*Despalavras*” no ano de 2000 realizado pelo grupo ginga no teatro Glauce Rocha (VILLELA, 2008, p. 45)

Na iniciativa e olhar técnico para a criação dessa obra tiveram participação especialistas em dança, jornalistas, psicólogos e bailarinos dos principais grupos de dança do Estado, sendo que dentre as companhias citadas no decorrer do livro: o Grupo de Dança Ginga, representado e tendo como seu fundador Chico Neller; o Grupo de Dança Corpomancia e a Escola de Ballet Beatriz de Almeida, algumas das mais renomadas escolas de dança existentes em Campo Grande – MS e levam na bagagem o nome do estado para eventos anuais como o Festival de Dança de Joinville e Palco Giratório – Serviço Social do Comércio-SESC. (MATO GROSSO DO SUL, 2008)

Uma última obra que compõe nosso cenário é o livro *Chão batido: a cultura popular de Mato Grosso do Sul*, que foi publicado no ano 2000. De autoria de Marlei Sgrist, a obra desempenha inúmeras funções para a compreensão da cultura sul-mato-grossense e das influências étnicas decorrentes das transformações no universo da dança.

O livro da Marlei é amplo em sua abrangência cultural, pois sua realização demandou um levantamento histórico consistente nas regiões pantaneiras, regiões de fronteira do estado com Paraguai e Bolívia. A autora precisou percorrer as cidades interioranas do estado de Mato Grosso do Sul para documentar o modo de vida de populações em suas práticas culturais e manifestações artísticas, folclóricas e religiosas. Dessa jornada, além da obra, nasceu o Grupo Parafolclórico<sup>5</sup> de Dança Camalote, com o intuito de reproduzir danças existentes no estado de Mato Grosso do Sul.

---

<sup>5</sup> Parafolclore é a definição atual das manifestações folclóricas originais. No caso do Grupo Camalote, a denominação é utilizada na busca e assimilação destas manifestações e tem por obrigação representar a dança original como tal. Mas como a dança representada não está sendo feita em seu local de origem e por pessoas que

O capítulo destinado às danças folclóricas no estado é breve, mas densamente informativo, pois nele a autora faz uma correspondência entre os nomes das danças como nomeadas, o modo pelo qual elas se consolidaram e onde esse tipo de dança é vivenciada em Mato Grosso do Sul. As modalidades Siriri, Cururu, Engenho de Maromba, Ciranda Pantaneira, Polca Paraguaia, Catira são, entre outras, as retratadas.

## 2.2 AS CORTINAS SE ABREM: DANÇA COMO EXPRESSÃO DE CULTURA

A dança como expressão cultural é intermediada por referências que englobam o contexto histórico que lhe deu origem, às transformações políticas, sociais os costumes, a interferência da natureza, a ciência, a psicologia humana e todas as maneiras de representar a vida. A representação da dança no mundo é expressada pelo que há de belo e trágico no mundo. Mas saber apreciar e vivenciar essa arte requer conhecimento corporal para os críticos e sensibilidade e conhecimento da situação vivida.

Para adentrarmos nesse conceito, Darcy Ribeiro antropólogo, dos trópicos, que em sua obra procurou dar o tom do que seria ser brasileiro em detrimento de ser um outro indenitário qualquer, em seu livro *Os Brasileiros: Teoria do Brasil* (1978), elaborou três categorias que definem a interdependência/interferência cultural, presentes nos povos colonizadores do Brasil. À primeira vista, ele os coloca como etnia forjada no âmbito regional, livre ou resistente de interferência externa e amplamente cognitiva, relacionando o conceito etnia às formações de tribos indígenas ou africanas existentes antes do contato e a modificação geográfica ocasionada pelos europeus. Num segundo instante de sua reflexão, remete ao construto do conceito de macro-etnia, caracterizando-a por um processo miscigenado entre europeus, povos nativos, os quais ele denomina ser fator civilizatório, predominante na formação de uma sociedade dada.

Por último, no livro, o autor constrói uma terceira categoria, as de configurações histórico-culturais, nas quais se podem analisar componentes das etnias e macro-etnias e classificá-las como grupos que, se outrora eram diferentes, hoje compartilham das mesmas experiências civilizatórias, experimentais e culturais. Portanto a configuração histórico-cultural vem com o intuito de reconhecer canais culturais, por assim dizer, estudar as modificações e adaptações, diríamos hibridizações, que se formaram no decorrer do processo civilizatório. Darcy Ribeiro vai além, quando ultrapassa explicações simplistas de somatórios de componentes culturais, criando em seu arcabouço conceitual subitens, que explicitam todo

---

não pertencem ao meio, faz se há necessidade de especificar o termo corretamente, a fim de se fazer entender e elucidar o telespectador.

um processo civilizatório, como as características que hora nos diferenciam muito e hora nos aproximam mais dos demais povos americanos, ou seja, que nos fazem únicos em nossas particularidades, sendo por assim dizer:

- *Os povos testemunho*, integrados pelos representantes modernos de antigas civilizações como a chinesa, a muçulmana, ou a azteca e a incaica com as quais a Europa se chocou em sua expansão.
- *Os povos novos*, oriundos da conjunção, deculturação e caldeamento de matrizes étnicas muito díspares como a indígena, a africana e a europeia.
- *Os povos transplantados*, resultantes de movimentos migratórios que trasladaram para o ultramar grandes contingentes europeus, os quais conservaram suas características étnicas originais ou só as alteraram superficialmente.
- *Os povos emergentes*, correspondentes às nações que surgem agora na África e na Ásia, no curso de movimentos de descolonização, ascendendo de um nível tribal ou da condição de meras feitorias coloniais à de sociedades nacionais aspirantes à autonomia. (RIBEIRO, 1978, p. 58)

O Brasil, segundo Darcy Ribeiro (1978) classifica-se na categoria de *Povos Novos*, cabendo, ainda, explicar, que toda essa classificação não é suficiente para delimitar um campo comparativo. Cada fronteira interpreta e absorve historicamente, a sua maneira, formações culturais e étnicas. Os componentes capazes de delinear uma configuração e o desenvolvimento de cada nação, região, estado, cidade, bairro e caracterizar a maneira como o processo civilizatório e as práticas econômicas e sociais por elas elaboradas se manifestaram, tornaram-se cruciais para a delimitação da territorialidade<sup>6</sup>.

Sendo assim, a análise que se faz é que se o espaço cultural atual se manifesta de tal maneira é por decorrência da forma como ele foi estruturado, por exemplo, sendo o Brasil desde seus primórdios, interpretado pelos povos portugueses que aqui vieram com a perspectiva, em primeira instância, de implantar uma colônia de exploração e com ela, a correspondente formação cultural em torno da lógica econômica, tudo a seguir corroborou com a delimitação e classificação dessa perspectiva histórico e cultural pertinente. (RIBEIRO, 1978)

Longe de qualquer equivoco, tentar justificar o processo administrativo e econômico da Coroa Portuguesa e somente reduzir a isso seria jogar por terra todas as

---

<sup>6</sup>“A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um país ou numa dada área e pelos acréscimos, que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais. A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima. A configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de aprender o objeto da geografia” (SANTOS, 1999, p. 51)

reflexões tão bem-postas por toda a literatura descolonial. Mas negar o peso desse processo seria deixar de mencionar a importância da miscigenação na formação de uma nação tão singular e recheada de adventos provenientes de diversas matrizes culturais. Concluindo, para Darcy Ribeiro, 1978, não há senão um processo que não seja fruto do que ele denominou de um caldeamento cultural, em que os elementos das matrizes abrem espaço, deculturação, para absorção de outros, aculturação, não é, no entendimento dele, possível uma somatória de conteúdo sem que se removam alguns componentes culturais precedentes.

No capítulo *Cultura e Alienação*, Darcy Ribeiro faz menção aos desígnios culturais, sendo assim definido como uma herança cultural da sociedade humana, que se modifica ao passo das transformações socioeconômicas, geográficas e políticas que interferem ao longo dos séculos. Pois:

Mediante a integração nesses corpos de tradição é que os homens se humanizam, ao tempo em que incorporam a uma determinada entidade étnica, ao aprenderem sua língua, ao se habilitarem a fazer as coisas de acordo com as técnicas que ela domina, a comportar-se segundo as normas nela consagradas e, finalmente, a viver de acordo com seus usos e costumes. Por isso mesmo, cada cultura é percebida pelos seus detentores como o modo natural e necessário de serem homens em face dos membros do seu próprio grupo e em face de outros grupos humanos. (RIBEIRO, 1978, p. 127).

A quantidade de documentação sobre essas culturas se baseará na idade e complexidade de cada uma. Disso nascerá a chamada cultura vulgar e cultura popular. Todo esse aparato será delineado pela tradição, pelas perdas e catástrofes naturais e humanas, que vão formando as características de cada sociedade e as práticas culturais que as conduzem.

Fatores como a persistência e alteração são presentes nessa assimilação, pois quando um antropólogo e etnólogo estudar uma comunidade tribal, que não existe mais (RIBEIRO, 1978, p. 128) os profissionais devem estudar civilizações próximas e assim compreenderão a maneira como a vida dá segmento nessas comunidades. Entenderão que em muito se assemelham e se adaptam a erros que destruíram antigos povoados, mas que graças às transformações e percepções dos povos novatos, estes conseguiram se adaptar mais facilmente e evitar cometerem os mesmos erros, com o auxílio da criatividade.

Componentes ideológicos são fundamentais para definir uma sociedade e seu meio cultural, pois no decorrer dos séculos é comum presenciarmos ações de civilizações exercendo a força e a submissão em pôr ou por parte de outras. Trazendo uma esfera de *marginalidade cultural* e *aculturação*, por conta daqueles meios que outrora foram renegados ou ditos como periféricos há aqueles que as denominaram. Um grande exemplar são os negros

e índios dominados/explorados em terras brasileiras ou advindos de outros continentes, como o africano. Foram considerados subalternos, bichos, desumanizados. Tiveram seus costumes e hábitos dilacerados e foram forçados a se readaptarem, serem *aculturados* (RIBEIRO, 1978, p. 131).

O autor também faz referência ao uso e fruto da criatividade como prática crucial na formação e aperfeiçoamento de uma sociedade, cita o Brasil como exemplo de miscigenação, que é propício à assimilação cultural.

Os conceitos discutidos previamente de cultura, aculturação, deculturação, de marginalidade, de relativismo cultural, de defasagem e de alienação cultural, bem como as noções de cultura autêntica e cultura espúria são instrumentos de trabalho indispensáveis à compreensão do processo pelo qual a sociedade e a cultura brasileira se vêm plasmando. No estudo deste processo se observa como as matrizes culturais indígena, africana e européia entraram em conjunção, no Brasil, primeiro para compor, através da interação de seus elementos, algumas células culturais novas com respeito à aquelas matrizes originais e, depois, para fundi-las numa pro-etnia com a qual toda a população se vai identificando. (RIBEIRO, 1978, p. 140)

Quando o autor cita que a população “se vai identificando” com os aspectos formadores da sociedade e a cultura brasileira, percebe-se que a partir deste ponto classifica o Brasil como país nada original e incapaz de qualquer manifestação de grande valia e reconhecimento científico e cultural, e isso é um equívoco, ilusão discursiva (re)produzida por aqueles que buscam se informar e apreender sobre os aspectos culturais que fazem parte do Povo Brasileiro, que tanto abrilhanta e encanta por sua originalidade e destreza. E os exemplos destas manifestações de grande valia são claras e vivazes, como por exemplo, o Bumba meu Boi, os cordéis, as poesias brasileiras, as expressões em versos e cantos dos sertanejos dos sertões brasileiros, a receptividade brasileira, a vivacidade e alegria, a criatividade e persistência diante das adversidades. São características, que em se tratando de fatores comuns, do dia a dia da nação brasileira, causam grande impacto e admiração de estrangeiros que conhecem ou já ouviram falar sobre a cultura do Brasil<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Roberto DaMatta em seu livro *O que faz o Brasil, Brasil?* trata de um conceito sobre a importância da identidade, ou da construção dela desde o descobrimento do Brasil até os dias atuais. E por meio de pesquisas Roberto DaMatta faz menção a um Brasil com letra minúscula para expressar as diferenças sociais latentes existentes e persistentes no nosso país, em que o homem branco sempre é visto com ar de superioridade e hegemonia sobre homens negros e índios. Este mesmo autor faz menção também sobre a importância do alimento, seja ele cru (que expressa o sofrimento da lavoura, da colheita e da vida árdua) e o alimento cozido (quase como um ritual de amor e amizade e companheirismo entre os brasileiros). Evidencia a importância do carnaval como maior representação cultural do nosso país e da capacidade que temos de ser quem quisermos e nos alegrar neste período. Outro ponto importante é o famoso “jeitinho brasileiro”, a malandragem, a maneira alegre, sutil, carente e viva do brasileiro de encarar os “perrengues” do dia a dia, neste ponto o autor enxerga como uma característica de um Brasil com (B) maiúsculo. Outro ponto citado pelo autor é autenticidade



O Livro *Conformismo e Resistência* de Marilena Chaui (1993) faz menção aos termos cultura popular e cultura de massa e os distingue pela maneira como são criadas e propagadas nacionalmente, ou seja, a cultura popular aparentemente seria aquela oriunda de regiões mais carentes e que retratam o modo de vida daquela sociedade. Já a cultura de massa graças à ação e influência midiática e capitalista, que há manipula, tende a tomar proporções generalizadas e de impacto na sociedade. Podendo assim, fazer modismo cultural e tendencioso de certo ritmo, vestimenta, expressão linguística ou comportamental, em um curto espaço de tempo.

Portanto, enquanto a cultura popular “tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é a existência de divisões sociais” (CHAUÍ, 1993, p. 28), a cultura de massa faz o papel reverso, sistematizando e veiculando o que deve ou não ser tendência nacional via rádio, internet, televisão, propagandas audiovisuais e reportagens. Com isso, segundo esta mesma autora verificamos que a qualidade do material da cultura de massa ao ser disponibilizado torna-se corrompido e, muitas vezes, perde a qualidade e autonomia histórica de criação, por não repassar ao telespectador os conceitos originais que as constituirão, violar os princípios básicos de formação e deturparem as fontes para suas necessidades midiáticas. Não que isso seja uma característica corriqueira das indústrias de produção de massa, mas o conceito de cultura popular perde vez nas manifestações mais chulas e comuns.

No capítulo *Cultura Popular e o autoritarismo* Chaui (1993) define o Brasil “como uma sociedade autoritária, na medida em que não consegue, até o limiar do século XXI, concretizar sequer os princípios (velhos de três séculos) do liberalismo e do republicanismo”. (p. 46). As práticas autoritárias citadas pela autora, que aconteceram desde a chamada Revolução de 1964 até 1984 são reflexos desta sociedade autoritária, que enxerga no período denominado ditadura militar como algo a ser considerado para controlar e abster o Brasil de um surto ideológico para fugir aos costumes tradicionalistas. As lutas por direitos de classes que sucederam neste período eram consideradas “questões de polícia” ou como no caso das greves de trabalhadores dos anos 1970, quando as notícias sobre elas eram veiculadas nos cadernos de economia da grande imprensa escrita. Chauí escreve sobre práticas discriminatórias sobre povos indígenas, trabalhadores rurais, mulheres e classifica as

---

brasileira em meio a um Brasil de crises financeiras e escândalos de corrupção, mas que apesar da memória curta do brasileiro, faz com que este povo seja sempre visto como muito receptivos, alegres, criativos e constantemente construtores de uma país singular e diversificado.

populações das grandes cidades como sendo “centro e periferia” não somente no sentido geográfico, mas também social, sendo que a periferia é carente de itens básicos para a reprodução com qualidade de vida como: água, luz, transporte, escolas, saúde, asfalto, esgoto encanado (1993).

No capítulo do livro intitulado *Ainda o Nacional e o Popular* Marilena Chauí expressa o ponto de vista acerca das modificações culturais determinadas por mudanças econômicas e sociais da sociedade, além de citar o forte controle cultural exercido pelos governantes no Brasil em várias fases, como por exemplo, nas décadas de 1930 e 1940 e a forte influência política e autoritarismo de Getúlio Vargas, bem como a importância que os militares davam ao futebol e a menção às “Guerras Santas”, referente a jogos entre Brasil e países estrangeiros como expressão de símbolo nacionalista e patriótico. Neste ponto a autora cita:

Vários estudiosos assinalaram processos de incorporação e de verdadeira domesticação de aspectos da cultura popular brasileira pela classe dominante: no plano da alimentação (por exemplo, a feijoada, prato da culinária africana, convertido em “prato tipicamente nacional”); no plano da música (por exemplo, o samba, ritmo de origem nacional”); no plano da dança (o carnaval, sobretudo depois de combinados os festejos africanos e o “carnaval veneziano” branco); no plano do esporte (o futebol); no plano religioso (por exemplo, a devoção dos caipiras de São Paulo por Nossa Senhora Aparecida, convertida em devoção nacional pela transformação da santa em Padroeira do Brasil; ou a espiritualização das religiões africanas, seu “embranquecimento”, convertidas em “sincretismo tipicamente nacional”. (CHAUI, 1993, p. 91-92).

A expressão “domesticação” utilizada pelo autor refere-se à maneira como costumes considerados característicos do dia a dia do povo brasileiro e enxergados como comuns ao gosto do povo são na verdade representações trazidas de outros países, portanto são culturas, práticas e costumes que foram anexadas e juntadas, com todas as atribuições dadas pelas ações colonizadoras e as influências internas dos povos nativos. Estas ações foram modificando-se e deram origem a novos conteúdos e novas formas de referendar a cultura brasileira.

Mas o que seria Cultura afinal? Para Raymond Williams a palavra cultura surgiu da derivação de cultivo seja de animais, vegetais e mais tarde como assimilação e práticas de um cultivo da mente humana em sua totalidade. Segundo o autor existem diversos tipos de elementos para classificar cultura, como por exemplo, uma pessoa dotada de atributos intelectuais, interesses culturais, atividades culturais, artes, generalização de hábitos; são

algumas das referências que o autor utiliza para explicar o termo cultura. Por se tratar reflexão de cunho antropológico e social Williams determina dois conceitos esclarecedores:

(a) ênfase no espírito formador de um modo de vida global, manifesto por todo o âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades “especificamente culturais” – uma certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual; e (b) ênfase em uma ordem social global no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de arte e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais. (WILLIAMS, 1992, p. 11-12)

Williams (1992) classifica a posição (a) sendo idealista e (b) sendo materialista. Na explicação do autor fica entendido que o conceito idealista vem de uma característica formadora e social que engendra graus mais abrangentes de pesquisadores aptos a extrair do povo tais características culturais que os definem, como por exemplo, seus ritos de passagens, costumes corriqueiros, tradições familiares entre outros. Sendo que o conceito materialista advém desta formação social conquistada pelos idealistas, pois as necessidades básicas para a formação de tal costume influenciam na formação do material para a obtenção e formação das características culturais que as abrangem, a ponto de influenciar as artes como um todo. Para o autor essas ações cognitivas são frutos de uma intervenção social e antropológica que norteia cada tipo de expressão cultural no mundo.

O modo de vida global é encarado segundo este mesmo autor como algo que “envolve todas as formas de atividades sociais” (p.13), espalhando se assim por inúmeras práticas de atividades artísticas e culturais, desenvolvimento intelectual e uniformização e padronização ideológica, sendo assim definidas, segundo o autor como: “práticas significativas – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade” (p.13). Com isso o livro aborda uma gama de formações sociais na produção cultural, em suas variadas formas manifestas, sejam elas por meio da sociologia, da tradição, das formações artísticas e seus patronos (WILLIAMS, 1992).

Na mesma obra, no capítulo *Meios de Produção*, o mesmo autor constrói um aparato cultural, que explica as manifestações culturais persistentes e desenvolvidas de geração em geração como, por exemplo, horário de dormir, vestimentas, comportamento em público, para ele há, também, outras formas de classificar aquilo que denominamos “artístico ou espiritual”. Segundo o autor:

Há, por exemplo, o espantoso desenvolvimento de todas as formas de dança, por toda uma gama que vai desde formas tradicionais complexas até longo

treinamento profissional. Há o mesmo notável desenvolvimento nos modos de usar a voz humana para cantar e em determinados tipos especificamente formais de fala. Podemos observar uma transição muito conhecida que vai desde um treinamento relativamente geral, nessas habilidades extremamente valorizadas, até graus de especialização e profissionalização em sociedades mais complexas. (WILLIAMS, 1992, p. 89).

Existem manifestações que ocorrem de maneira não premeditada, na dança e no canto, elas podem ter se tornado práticas populares disseminadas. Como não há clareza sobre como nascem essas manifestações, pela singularidade, espontaneidade e sutileza das expressões é que se tornam muitas vezes tão corriqueiras e de fácil percepção. Sendo assim, mais acessíveis a todos.

Ainda não se pode furtar neste cenário a presença de E. P. Thompson, historiador inglês, considerado importante nome dentre os *Cultural Studies*, que possui densa reflexão sobre o tema cultura perpassando, praticamente, toda sua obra. O livro *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular e tradicional* (1998), em que descreveu o conceito de cultura segundo o que está em torno dos costumes, que corriqueiramente surgiram devido a expressão *folclore*, aqui ele extraiu sua análise da de Peter Burke e ainda o fez com uma análise, com uso da palavra costume, como derivado de passado na medida em que cita que termo “costume” foi empregado para denotar boa parte do que hoje está implicado na palavra cultura.

Para o historiador, a maneira como eram expressas as manifestações dos costumes entre as classes menos abastadas, por exemplo, como a ausência da escrita, que remetia à preservação da história por meio da tradição oral. Todas essas atribuições poderiam ser derivadas dos costumes dados como corriqueiros, que mais tardiamente se dariam como elemento chave na construção da identidade de um país. Portanto, “Com frequência, a invocação do ‘costume’ com respeito a um ofício ou ocupação refletia uma prática tão antiga que adquiria a cor de um privilégio ou direito” (THOMPSON, 1998, p. 15).

Não obstante o autor ainda atenta para fato de termos cuidado com o termo “Cultura popular” e a concomitância destes termos diante do tradicionalismo versus a mudança e a disputa, relacionando-se com a história escrita e a oral, como o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole. Desta forma, Thompson (1988) referenda que essas conotações são válidas no processo de se contar a história, para se fazer entender e designar classes e tempos históricos num remoto tempo geográfico e social.

As plebes se fazem notar e protestam contra uma discriminação, por serem filhos de camponeses outrora enriquecidos, devido às práticas mercantis que os favoreceram

ou pela relutância em se preservarem culturalmente devido às drásticas mudanças sociais ocasionadas em decorrência da nova ordem socioeconômica chamada de Capitalismo. Subentende que o termo *Cultura* é nada mais do que um emaranhado de conteúdo, práticas cotidianas e transformações sociais que ocorrem conforme a necessidade de serem modificadas.

A relação da formação de conceitos culturais e as maneiras de serem analisados correspondem à interpretação dada para os preceitos do patrimônio imaterial, pois uma sociedade que mantém seus laços culturais ainda preservados, também obtém bagagem cultural para a autenticidade de seu patrimônio.

### 2.3. LUZES NO PALCO: O PATRIMÔNIO IMATERIAL

O conceito de Patrimônio muito é usado no nosso cotidiano quando classificamos uma série de objetos, bens próprios, costumes, artefatos, da comunidade a qual pertencemos como idioma, as manifestações culturais e religiosas, os monumentos históricos, entre outros, como sendo algo que pertence a nós como propriedade privada ou pública. Patrimônio se refere a um tipo de conteúdo, tido como *imaterial*, não apenas o que reflete, analisa, documenta e evidencia as características da cultura popular, mas os que tratam de itens não palpáveis, os que são consideradas patrimônio por fazerem parte de um grande manifesto de conservação cultural, social, etnográfico e antropológico. Trata-se de todos os manifestos artísticos, sejam eles brasileiros ou não. Aqui no Brasil o Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000 estipula que:

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, compreende o Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro como os saberes, os ofícios, as festas, os rituais, as expressões artísticas e lúdicas, que, integrados à vida dos diferentes grupos sociais, configuram-se como referências indenitárias na visão dos próprios grupos que as praticam. Essa definição bem indica o entrelaçamento das expressões culturais com as dimensões sociais, econômicas, políticas, entre outras, que articulam estas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais. (CASTRO; FONSECA, 2008, p. 12)

Com isso, a compreensão dada para o termo Patrimônio Imaterial, como item de preservação e desenvolvimento cultural de uma sociedade e incentivo à produção artística e estímulo as novas gerações para que de maneira eficaz se proceda a conservação da cultura brasileira. Como complemento, entende-se que:

A Resolução nº 1, de 3 de agosto de 2006 (IPHAN, 2006a), que complementa o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, opera claramente com uma definição processual do Patrimônio Cultural Imaterial, entendendo por bem cultural de natureza imaterial “as criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social”; e ainda “toma-se tradição no seu sentido etimológico de ‘dizer através do tempo’, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado. (CASTRO; FONSECA, 2008, p.12)

O desígnio de manter o vínculo do presente com o passado remonta uma esfera de preocupação e de dedicação por parte dos envolvidos, tanto das comunidades que a integram, quanto dos órgãos públicos e privados que a mantêm. Pois, o despertar desta consciência requer inúmeros projetos de conservação e leis de incentivos, conscientizações e mobilizações em escolas e entidades públicas, a fim de se conservarem os vestígios da cultura imaterial de uma cidade, estado ou nação.

Em se tratando de política de proteção ao patrimônio Imaterial, realizou-se no ano de 2004 na cidade de Fortaleza – CE uma reunião para discutir políticas e melhorias entre os membros do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN, a fim de substituir o antigo fórum e reformular as práticas do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), visto que:

A principal estrutura governamental voltada especificamente para a preservação do patrimônio cultural imaterial é o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN. O DPI foi criado pelo Decreto nº 5.040, de 6 de abril de 2004, e substituiu o antigo Departamento do Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens Culturais, que fora criado, por sua vez, pelo Decreto nº 4.811, de 19 de agosto de 2003. Ao DPI vincula-se, desde dezembro de 2003, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Associam-se também às ações do DPI as secretarias regionais do IPHAN. (CASTRO; FONSECA, 2008, p. 18)

As ações do Departamento de Patrimônio Imaterial, aliadas às ações regionais e estatais, têm o dever de preservar, documentar, explicar e incentivar as práticas sociais e culturais por meio de ações, que envolvam as características de se fazer conhecer e propagar por gerações o Patrimônio Imaterial nessas regiões. No estado de Mato Grosso do Sul a portaria online do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o IPHAN, na guia de Patrimônio Imaterial reconhece itens de preservação regional e fronteiriços:

Fronteiras geopolíticas não correspondem, necessariamente, às fronteiras culturais e, com a divisão do Estado de Mato Grosso e a criação do Estado de Mato Grosso do Sul, não houve descontinuidade da cultura de tradições. Assim, o Modo de Fazer a Viola de Cocho é um saber que pode ser

encontrado tanto em Mato Grosso como em Mato Grosso do Sul, e foi registrado no Livro dos Saberes em 2005. O encaminhamento do registro sugeriu que as fronteiras fossem redefinidas em termos ecológicos: “baixada cuiabana e adjacências”. Para os cururueiros e mestres da dança do siriri; dançarinas do siriri, produtores da viola de cocho, a continuidade cultural continuou reconhecida. O encaminhamento do registro sugeriu que as fronteiras fossem redefinidas em termos ecológicos: “baixada cuiabana e adjacências”. O Plano de Salvaguarda da viola de cocho abrange a baixada cuiabana e adjacências. O nome viola de cocho deve-se à técnica de escavação da caixa de ressonância da viola em uma tora de madeira inteiriça, mesma técnica utilizada na fabricação de cochos (recipientes em que é depositado o alimento para o gado). A confecção, artesanal, determina variações observadas de artesão para artesão, de braço para braço, de forma para forma. Os materiais utilizados tradicionalmente para sua confecção são encontrados no ecossistema regional. Outro saber que envolve uma técnica tradicional no Mato Grosso do Sul é a da confecção de ladrilhos hidráulicos. O Iphan e a Prefeitura Municipal de Corumbá desenvolvem parceria para oferecer à comunidade a Oficina Escola de Ladrilho Hidráulico. Por meio do resgate desse saber, utilizado inclusive na conservação e preservação do patrimônio de Corumbá, o projeto promove a qualificação profissional de jovens em situação de risco, apoiando a inclusão socioeconômica desses grupos. (BRASIL, 2014, s/p)

É importante salientar que as práticas de conservação existentes no estado de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul reforçam a importância de museus e das apresentações públicas, que englobam esses itens. No caso do bem patrimonial que é a Viola de Cocho<sup>8</sup> é comum encontrá-la em exposições temporárias realizadas em museus pela cidade de Campo Grande – MS. Já manifestações de dança, como no caso do Siriri, que é comum presenciar esta típica dança regional, que foi resgatada das áreas pantaneiras/ fronteiriças nas apresentações do Grupo Parafolclórico Camalote.

A importância do Siriri remonta a expressividade de uma dança tradicional das regiões pantaneiras e fronteiriças e o grupo Camalote tem difundido essa manifestação imaterial da cultura por meio de apresentações de danças em escolas de rede pública e privadas, em instituições de ensino superior, seminários, palestras, festivais regionais e nacionais, auxiliando na salvaguarda daquele patrimônio. Tudo com o intuito de manter acesa a preservação social e cultural das comunidades pantaneiras, que originaram este tipo de expressão artística.

---

<sup>8</sup> Luiz Fernando de Almeida em apresentação do Dossiê Iphan 8, Modo de fazer Viola-de-Cocho diz: “Viola-de-cocho é um instrumento musical de forma e sonoridade *sui generis* produzido na região da bacia do Rio Paraguai – baixada cuiabana e adjacências – nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Destaca-se como um instrumento fundamental nos gêneros musicais cururu e siriri, cultivados, sobretudo, em manifestações culturais ligadas à religiosidade e à brincadeira. Produzida de modo artesanal e, tradicionalmente, com matérias-primas extraídas da natureza – da fauna e da flora do pantanal e do cerrado.” (VIANNA, 2009, p. 13).

Os projetos de Salvaguarda executados em parceria com o IPHAN e os órgãos estaduais são ações que apresentam resultados positivos e que merecem reconhecimento, investimentos financeiros e a ação solidária das comunidades para que não se percam os fundamentos do patrimônio imaterial. Sendo a dança, foco deste trabalho, o Grupo Camalote, por exemplo, busca a salva guarda, incentivos da população, compromisso com o meio artístico e financeiro. Com exceção do Siriri, inúmeras manifestações merecem destaque, como por exemplo, um conjunto de manifestações tradicionais representativas do estado de Mato Grosso do Sul, representatividades artísticas do campo da dança e do teatro, que não possuem incentivos por parte do IPHAN e dos órgãos regulamentados.

As companhias de dança, que possuem auxílio governamental ou privado se encaixam na esfera de dança profissional (como Ballet Clássico, Jazz, Ballet Contemporâneo) e o conseguem de tal modo a concorrerem publicamente, quando há abertura de editais de seleção e processos seletivos de projetos financiados pelo FIC (Fundação de Incentivo Cultural), Palco Giratório (Projeto de incentivo à arte e a cultura pelo Governo Federal e o SESC) e/ou os projetos licenciados da Fundação de Cultura da Prefeitura da cidade de Campo Grande.

Portanto, é extenso e árduo o caminho das companhias de dança regional e das escolas de dança clássica e neoclássicas, que têm o direito e o dever de buscar, pesquisar e expressarem os variados tipos de manifestações de dança existentes no estado de Mato Grosso do Sul, para despertar o sentimento de pertença e a busca do Patrimônio Imaterial. Estes critérios tendem a fragmentar e desfazer os elementos mais originais de uma cultura, expressão de sua sociedade. Por isso é importante que a ação da sociedade conscientizada fomenta, juntamente com órgãos de responsabilidade cultural, estratégias de preservação cultural das danças pantaneiras, ribeirinhas e regionais e as manifestações e expressividade cotidiana dos habitantes do Estado de Mato Grosso do Sul, mantendo assim, acesas as luzes neste palco.

Pois quando as luzes do palco se acendem é o momento mais enigmático, pois é uma mistura de ansiedade com confiança, medo de decepcionar, de vislumbrar como a conquista do passo perfeito, que está por vir junto com a inquietude de conferir se o figurino está alinhado, se a maquiagem está intacta se as borboletas no estômago estão sob controle.

Mas também é o momento em que saímos da coxia para abrilhantar a noite, mostrar ao mundo aquilo que somos capazes de fazer e de expressar, encantar a todos com aquilo que mais acreditamos na vida naquele exato momento, a incorporação de um



personagem, de um fato, de um sentimento puro. O bailarino nesse instante deixa de ser um ser humano para se transformar em alma visível desprendida de toda matéria.

### **3. PRIMEIRO ATO: OS GRUPOS DE DANÇA ENTRARAM EM CENA.**

Quando as cortinas do espetáculo se abrem é o momento de cada bailarino mostrar seu melhor. Notem que assim como eu pude expressar minha experiência no começo deste trabalho, cada bailarino também possui sua história, seus dilemas familiares e dificuldades para chegar até o presente ato. As companhias de dança também possuem um nascimento, um amadurecimento até chegarem a fase adulta, como citarei logo adiante e como é gratificante perceber que estes dois grupos nasceram em Campo Grande -MS e não vieram como uma filial de estado ou outro país algum.

A conservação histórica que pretendo mostrar com esse trabalho é fruto desta terra sul mato-grossense e apesar da Marlei Sgrist fundadora do Camalote ter vindo de Valinhos, uma cidade do interior de São Paulo, ela tomou para si a identidade folclórica e a conservação cultural de Mato Grosso do Sul. Pois bem, quando as cortinas de um espetáculo de dança se abrem não dá mais para voltar atrás, a partir do primeiro ato a coragem que enerve nossos corpos está a todo vapor. A adrenalina é o melhor anestésico e a melhor sensação já sentida por um ser humano. Todos os passos, as contagens coreografadas (cinco, seis, sete e oito...) estão tão fluentes quanto uma mania corriqueira. Quando o espetáculo está fluindo há outras preocupações, como por exemplo, a troca de figurino no tempo certo, a música estar sincronizada com o roteiro, a preocupação em saber se o público está aproveitando, as críticas, que serão escritas no dia seguinte, nos jornais.

Toda essa experiência não se compara à tensão que bailarinos, coreógrafos, equipe técnica, familiares passam por meses e até mesmo anos antes das cortinas de um espetáculo finalmente se abrirem. Os detalhes que se seguem são na verdade parte do processo da vida de um artista pré-espetáculo, e por mais que as companhias pesquisadas tenham vivências e performances diferentes são as mesmas aflições e paixões, que movem esse artista até o palco. Por mais que ainda reste a incerteza de ser ou não possível viver de arte no estado de Mato Grosso do Sul é evidente que o nosso papel aqui (Eu, os autores, os fundadores, os bailarinos, nossos familiares, a equipe técnica e os órgãos e instituições colaboradoras) é tentar preservar.

Minutos antes de toda apresentação o Chico Neller acende um incenso e neutraliza as energias do palco, depois rezamos todos juntos de mãos dadas um pai nosso e aguardamos cada um, em sua posição, as cortinas se abrirem para o grande espetáculo da noite.

### 3.1. O GRUPO CAMALOTE

*“ (Ser pantaneiro é sentir o cheiro da fruta  
Nadar em águas barrentas, remar em águas correntes  
Ser pantaneiro é a fuga da morte!  
É a busca da vida)  
Tem cheiro de camalote  
Tem gosto de Tarumã  
Tem cheiro de camalote  
Tem gosto de Tarumã”  
(Ciranda Pantaneira – Grupo Acaba)*

O Grupo Camalote (1990) foi fundado por Marlei Sgrist, natural da cidade de Valinhos, interior de São Paulo, licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e Mestre em Educação, é atualmente professora adjunta do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Desenvolveu pesquisas na área da cultura popular e Folkcomunicação<sup>9</sup> sendo autora do Livro *Chão Batido* (2000) em cuja elaboração conseguiu colher material suficiente sobre as regiões ribeirinhas, interioranas e zonas rurais do estado de Mato Grosso do Sul, além de aspectos da cultura e representações sociais e artísticas dessas regiões.

A formação do grupo Parafolclórico de danças nasceu a partir de trabalhos desenvolvidos em salas de aulas desde 1988 e se firmou em 1990. A concepção da publicação durou cerca de quinze anos até sua conclusão, pois nesse intervalo de tempo, a autora buscou fontes mais aprofundadas, que embasassem sua pesquisa em torno dos mais variados elementos culturais disseminados nos quatro cantos do estado de Mato Grosso do Sul, bem como, procurou traçar uma linha histórica e cultural acerca das mais variadas manifestações culturais existentes.

Em 2003, um novo projeto nasceu, de maneira independente, a partir de um curso de atualização para professores, formando-se assim, o Grupo Camalote. E as três representações mais importantes do grupo são a Marlei (Fundadora), a Ivonete (Diretora) e Cristiane (Coordenadora e coreógrafa). E estas três apaixonadas pela dança e cultura sul mato-grossense estão no grupo até hoje. Os ensaios acontecem no sábado à tarde no teatro

---

<sup>9</sup> Forma de compreensão original de Luiz Beltrão caracterizada pela utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar em linguagem popular mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural. (MARQUES DE MELO, 1998, p. 21)

José Otavio Guizzo localizado na av. 26 de Agosto na cidade de Campo Grande – MS. (Ver figura 7).

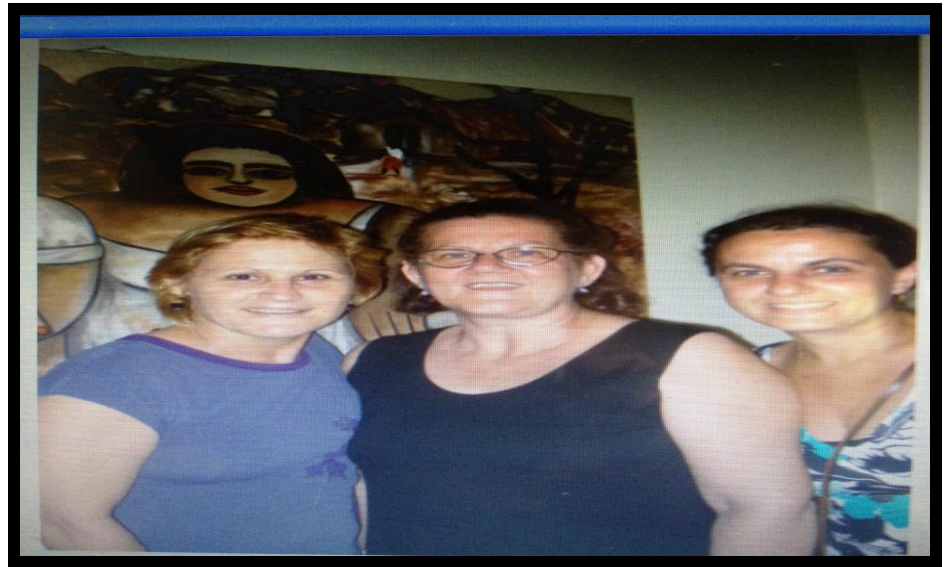


Figura 7 – Ivonete, Marlei Sgrist e Cristiane  
Fonte: acervo pessoal da Ivonete

Atualmente o Grupo que recebeu o nome de Grupo Camalote está vinculado à Comissão Sul-mato-grossense de Folclore, por ter como base apresentações que se destinam ao compartilhar das danças tradicionais da cultura popular regional, principalmente do Oeste brasileiro, das fronteiras com a Bolívia e com o Paraguai. O mais interessante quando se faz parte de um grupo de dança tão rico culturalmente é a forma como as coreografias são ensinadas pela Cristiane (Coordenadora e coreógrafa do grupo). Antes de cada coreografia nova que é ensinada, ela faz questão de nos contar a história da coreografia e a maneira como ela é dançada no local de origem, por exemplo, há uma dança que ensaiamos chamada Chupim, e essa dança é a representação do jogo de conquista de um passarinho apaixonado para com sua fêmea não muito convencida há nesta representação todo um charme do rapaz que representa o passarinho chupim e a fêmea difícil e esnobe.

No segundo ato a fêmea sede aos encantos do seu amado e os dois dançam uma polca paraguaia apaixonados pelo salão e o ápice desta dança é o grito e os pulos barulhentos que o “Macho” dá ao convidar sua amada para dançar e após devolvê-la ao seu lugar de origem. O Grupo Camalote, com toda a representação folclórica, tem como característica principal trazer essa vivacidade e representar o mais próximo da realidade os amores e desamores, os duelos entre cavalheiros e a prepotência da moça cortejada, fazendo com que os integrantes do grupo incorporem esses personagens. O olhar apaixonado, o sorriso no

rosto, os flertes, os narizes empinados das moças e os gestos e trejeitos dos rapazes, as roupas muito coloridas, com enfeites e adornos, o balanço da saia coreografado é exuberante, o bater da bota, os chapéus na cabeça são todos contextos da dança folclórica camalote muito bem representada nesta imagem. (Ver figura 8)



Figura 8 – Grupo Camalote

Fonte: <http://camalote-estacaofolclore.blogspot.com.br/> Acesso em: 23/03/2016

Por decorrência da fama que o Camalote conquistou no decorrer dos anos, o grupo se apresenta em aberturas de Congressos, Encontros e Seminários acadêmicos; Festival de Folclore de Olímpia/SP (diversas vezes como grupo convidado); diversos outros Festivais no país e eventos culturais. Produz espetáculos temáticos apresentados em teatros de Mato Grosso do Sul, São Paulo, Paraná e outros estados brasileiros.

O grupo recebeu menções, congratulações, troféus, medalhas e se classificou como finalista para o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, na categoria Salvaguarda de Bens de Natureza Imaterial, cujo certificado foi expedido pelo IPHAN Nacional. O figurino é desenhado especialmente para o Grupo Camalote e procura agregar valores regionais, além da utilização de adornos, rendas e pinturas sobre a representatividade local, fauna e flora pantaneira, tendo preocupação com a ecologia e cultura local.

As peças são confeccionadas pelos próprios integrantes do grupo, que utilizam a influência pantaneira para criar adornos e desenhos nas roupas que simbolizam o Pantanal sul-mato-grossense. Segundo Marlei Sgrist (2000) é possível mapear o estado de Mato Grosso do Sul conforme a influências artísticas e culturais de cada região, além dos resquícios e influências trazidas por outras culturas de outros estados como Minas Gerais, São Paulo, Nordeste e Mato Grosso. Cada figurino possui uma história e um por que naquela dança. Uma

das roupas do grupo camalote, que considero das mais bonitas, foi elaborada para a apresentação Camalote Lenda Flor – 10 anos, adornada com flores nos cabelos das moças, desenhos da fauna pantaneira na saia e muita cor, como na figura abaixo:



Figura 9 – Espetáculo Nos caminhos de Peabirú

Fonte: <http://camalote-estacaofolclore.blogspot.com.br/> Acesso em: 23/03/2016

Para isso a autora escreveu em seu livro que recolheu material suficiente para localizar a tipologia artística e cultural destes espaços e os relacionou para o público leitor em formato de material de apoio para professores das redes públicas, privadas e universidades, com objetivo de disseminar os conteúdos para preservação da cultura. Para dar melhor compreensão da importância dada à pesquisa de Marlei Sgrist e assim utilizar das influências regionais, utilizando as danças nos espetáculos, segue-se uma didática divisão e tipologia, divididas por regiões distintas e os respectivos aspectos propostos por tipologia de dança:

1. A região do Bolsão, que compreende a porção nordeste do estado relativa à baía do rio sucuriú, de Costa Rica a três Lagoas, incluindo Camapuã, Figueirão e seus distritos. Constrói suas bases culturais influenciadas principalmente pelos paulistas, mineiros e goianos;
2. A região do Pantanal, porção oeste. Com características da cultura pantaneira, construída desde os primeiros tempos da fundação de Corumbá, juntamente com a formação da cultura cuiabana, no século XVIII;

3. A região de fronteira, porção sul e sudeste. Com forte influência da cultura paraguaia que prevalece na região e alguma com influências gaúchas;

As seguintes danças pesquisadas:

Arara, Cobrinha ou Revirão – Conhecida como dança do chapéu. A melodia tocada para essa dança segue a forma do arrasta-pé. A que se usa no cerrado tem o nome de Revirão;

Caranguejo – É uma ciranda do cerrado, que na sua origem era parte das quadrilhas populares, tendo delas se desligado para se tornar independente;

Catira – Uma dança que remonta aos tempos coloniais do Brasil, mas que tem origem portuguesa. É executada ao som da moda de viola. É uma dança só de homens e a mulher raramente participa dela;

Engenho de Maromba – É uma ciranda, cujo ritmo valsado é acompanhado de sanfona, violão e percussão (pandeiro, triângulo e tambor);

Cirandinha ou Sarandi – É uma ciranda que conserva a mesma melodia da roda infantil “ciranda, cirandinha”. Recebe também o nome de sirandi;

#### Tipos de dança da região do Pantanal

Cururu – Já foi dança, hoje é mais caracterizado como brincadeiras, embora ainda exista alguns passos executados pelos violeiros, como flexões dos joelhos, simples ou complicadas para animar essas brincadeiras. É praticada apenas por homens que tocam suas violas e cocho e ganzás (reco-reco) ou caracaxá (denominação do reco-reco do pantanal).

Siriri – É uma dança animada em que os pares colocados em fila ou roda descrevem gestos alegres e gentis. Ao som de toadas acompanhadas pelas violas de cocho, os dançadores batem palmas como par ao lado ou da fileira que está a sua frente.

#### Região da Fronteira

Chupim - A dança chupim representa o namoro do pássaro de mesmo nome no período de acasalamento. Em ritmo de polca paraguaia é executada em bailes populares, em comemorações familiares, em lugares públicos ou privados em qualquer ocasião, nas cidades de fronteira com o Paraguai.

Mazurca – Também conhecida como rancheira, muito comum no sul do Brasil, seguindo a mesma configuração dos bailes daquela região.

Palomita – É uma dança de salão executada ao som de polca paraguaia ou chamamé, embora no Paraguai seja utilizada a música Palomita para essa dança.

Polca de Carão – É a representante dos bailes populares, nos quais tanto os cavalheiros quanto as damas são “recusados” por seus pretensos pares, “levando carão”, podendo até chegar a discussões e “brigas” no salão.

Xote – Além do xote aos pares, tem o xote de três, que equivale ao Xote de duas damas do sul do Brasil.

Toro Candil – Não se caracteriza como uma dança, e sim uma brincadeira feita com o boi, cuja estrutura é de arame, pano e a ossatura. (SIGRIST, 2000, p. 83-93).

O Grupo sempre procurou referendar, em seus espetáculos, elementos originais dessas representações artísticas e isso faz do conjunto Camalote pioneiro na busca deste aperfeiçoamento cultural e folclórico presente no estado de Mato Grosso do Sul,



diferentemente das demais companhias de dança do estado, que tendem a usufruir de influências do ballet e suas ramificações, muitas das vezes permeadas por alguns aspectos e fontes de referências culturais, vemos que o Grupo Camalote não aderiu ao conceito tradicionalista de dança clássica e profissional como Ballet, Jazz e Ballet contemporâneo ou dança de salão. Portanto, ao observarmos uma apresentação do Grupo Camalote percebemos a interação, a alegria dos dançarinos, o movimento das saias pelo palco e a o semblante dos que dançam e cantam as músicas regionais a cada apresentação (Ver figura 10).



Figura 10 – Apresentação Grupo Camalote

**Fonte:** Acervo pessoal da Ivonete

Por isso, na proposta de aprofundar conhecimentos, que integrem a história do Mato Grosso do Sul, a pesquisa da Folkcomunicação e o Folclore Brasileiro é que se formou um grupo de estudo, elaborado pela própria fundadora Marlei Sgrist e aberto a todos os componentes do grupo, que em interessam buscar conceitos, pesquisar e debater meios de se estudar a cultura mestiça popular sul-mato-grossense em suas ramificações. No intuito de, cada vez mais, aderir conhecimento e assim, ampliar a divulgação e propagação do material cultural e folclórico nas escolas de rede pública e privada e também auxiliar na construção do conhecimento acadêmico e social como na figura abaixo:





Figura 11- Grupo de Estudo do Grupo Camalote, realizado no campus da UFMS no bloco de Artes Visuais.

**Fonte:** Acervo pessoal da Ivonete

No ano de 2006 o Grupo Camalote elaborou o espetáculo *Andanças*, estreado em agosto, no Teatro Glaucê Rocha e apresentado nos anos que se sucederam, não somente na cidade de Campo Grande – MS, mas em cidades interioranas como Corumbá, Dourados, Três Lagoas e Aquidauana, geralmente nos campus universitários da UFMS. O grupo, também, fez suas apresentações nas cidades de Campinas, Vinhedo e Valinhos, cidades do interior do estado de São Paulo durante o período de 2008 a 2009.

No intervalo de tempo entre 2009 e 2012 o grupo de dança Camalote estendeu suas apresentações pelo MS e participou de outros eventos culturais, como por exemplo, o Festival América do Sul, que acontece em Corumbá/MS. Logo, no ano de 2012 o grupo começou a preparação para seu espetáculo em comemoração aos dez anos de sua existência, em seguida os participantes do Camalote estariam se apresentando no SESC/Horto com o espetáculo *Camalote Lenda Flor – 10 anos*. Ainda nesse ano, o grupo foi atuante no movimento em prol da PAZ, convocado pela Embaixadora da Paz no Brasil, Dra. Delasníeve Miranda Dáspet de Souza, o Camalote recebeu um prêmio de Honra ao Mérito, expedido pelo *Circle Universel des Ambassadeurs de La Paix* (Suisse/France). Em 2013, no embalo das comemorações dos 10 anos do Grupo Camalote, montou o espetáculo “*Encontros Culturais – pelos caminhos de Peabiru*”<sup>10</sup>, encenado em outubro nos Teatros Glaucê Rocha/UFMS e Aracy Balabanian/Centro Cultural José Octávio Guizzo, ambos localizados na cidade de Campo Grande/MS.

---

<sup>10</sup>De origem Inca, a palavra significa caminho da terra amassada, estrada que ligava os oceanos Atlântico e Pacífico, utilizada pelos antigos indígenas antes do “descobrimento” do Brasil, da colonização européia (GALDINO, 2002).

Esses caminhos (e suas ramificações) ligaram o Atlântico ao Pacífico e serviram para promover trocas de produtos, bem como trocas culturais. O sagrado que permeia as culturas formadas a partir dos encontros e convívio entre os diferentes povos, no tempo e no espaço, serve para alinhar todo o espetáculo. O condor – ave sagrada entre os Incas; a Festa do Sol, os memoráveis Guaicuru; as Cirandas, Catira e a Bandeira do Divino do Cerrado sul-mato-grossense; a polca e o Toro Candil da fronteira paraguaia; a persistência e a fé dos habitantes do Pantanal são números musicais que compõem o espetáculo do Grupo Camalote. (ESTAÇÃO FOLCLORE, 2015)

Atualmente o grupo Camalote continua se apresentando em universidades, festivais, palestras e leva seu projeto cultural para as escolas públicas. Na bagagem muito material recolhido sobre as danças típicas regionais. O grupo conta com a participação de bailarinos, que em sua maioria são professores das redes públicas e privadas de ensino do estado de Mato Grosso do Sul. Ainda sobre a importância do Camalote para a cultura mestiça popular é importante salientar que:

A dança, através do Grupo Camalote, é um meio de comunicação pelo qual se apresenta a cultura mestiça popular de Mato Grosso do Sul. Desse modo, tal grupo se edifica como ícone representativo da cultura de MS. O grupo Camalote possui trinta e seis integrantes permanentes, mais os “amigos do camalote” e um repertório de trinta e duas danças, incluindo danças tradicionais e outras criadas baseado nas lendas do estado, por exemplo: Minhocão e Pé de garrafa que são narrativas, o grupo construiu uma dança representativa, que funciona ainda, como forma de divulgação dessas narrativas. (BARBOSA; LIMBERTI, 2014, p.06)

O Grupo Camalote não se configura como profissional, sua importância cultural e folclórica se dá pelos conteúdos que ele veicula na ação dos integrantes e na consecução dos resultados em torno de pesquisas históricas e culturais para manter sempre inerente a visão de formação artística da cultura popular sul-mato-grossense e dos nossos países fronteiriços ou estados vizinhos brasileiros. Na representação do chupim, o engenho de maromba, da ciranda pantaneira, do cururu, do siriri, da catira é que podemos ter a honra de assistir de perto a representação viva do nosso estado. São os Camaloteiros, assim apelidados pela Marlei, que são a alma do grupo e da expressão máxima destes personagens, gente simples, apaixonada, paqueradora e de sangue quente. São essas pessoas que vivem na Região do Bolsão, nas fronteiras e fazendas, que são incorporadas nos palcos. Somos a cultura sul mato-grossense expressas na saia da dançarina, no trejeito do rapaz apaixonado, na letra da música do Grupo Acaba, no sorriso da moça formosa e no jogo de conquista do moço conquistador.

### 3.2. TRAJETÓRIA DA COMPANHIA DE DANÇA GINGA

A companhia nasceu em 1986 na cidade de Campo Grande /MS, fundada por Francisco Neller<sup>11</sup>, tornando-se uma academia de dança conceituada dentro e fora do estado de Mato Grosso do Sul, atendendo comunidades vizinhas e também outras regiões do estado. O fundador da companhia sofreu com preconceito por parte conta da família, que gostaria que ele se dedicasse aos estudos e não aceitavam que um ente querido vivesse de dança, ainda mais no estado de Mato Grosso do Sul, com referência artística quase que limitada, entretanto teve que se render à vontade do artista, quando percebeu que sua vida estava inteiramente entregue e focada na dança e na luta por um espaço, pois na única companhia de dança que surgira nesse período, fora o Ballet Isadora Duncan, fundado em Campo Grande - MS por Neide Fátima Guarrido. (CAMPESTRINI, 1976)

Chico, como é chamado até hoje por seus alunos e pessoas próximas, é o bailarino, que se entregou a arte da dança e começou a frequentar a escola de ballet- Chico Neller, que nunca tinha saído de Campo Grande, deslocou-se a convite de sua companhia, direto para o Copacabana Palace, para participar de um evento de dança. Estava deslumbrado, era uma época efervescente da dança e no salão com quase 400 pessoas podiam ser encontrados grandes nomes da dança brasileira como Cecília Kerche<sup>12</sup>, que à época, acabara de se tornar primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, vendendo sapatilhas em um estande do congresso. Como ele estudava numa escola de jazz, foi logo fazer uma aula do gênero, com um bailarino chamado Gus Giordano<sup>13</sup>, que coreografava trabalhos para cinema, televisão e *Broadway*<sup>14</sup>. (MATO GROSSO DO SUL, 2008)

No meio da terceira aula, Giordano chama Chico no meio do tablado, na frente de toda a classe, para mostrar como não se devia fazer um exercício. O americano falava da

---

<sup>11</sup> Ele é chamado de Chico pelos seus alunos, colegas de trabalho e amigos. É extremamente exigente e introvertido. De uma inteligência fora do comum, nos ensaios do Ginga ele mentaliza toda uma apresentação, gesticula, conta passos, os dedos dele dançam conforme ele forma a coreografia na mente e depois se levanta e dita ordens. Seus alunos são sempre os mais bem preparados, pois ele exige cerca de uma hora só de aquecimentos e exercícios físicos por ensaio. Mas apesar de ter esse jeito “carrasco” é a pessoa com a alma mais iluminada que existe. Amor pela dança, pelo que faz, são refletidos no seu trabalho ao longo desses quase trinta anos de ginga.

<sup>12</sup>Cecilia Kerche – primeira bailarina no Teatro Municipal do Rio de Janeiro é protagonista de uma carreira de reconhecimento internacional considerando que musicalidade, plasticidade, sensibilidade e emoção desenham uma trajetória de sucesso. Mais informações sugere-se acessar: [www.ceciliakerche.com](http://www.ceciliakerche.com)

<sup>13</sup> Gus Giordano – dançarino de jazz. Artista da *Broadway*, na televisão, cinema e teatro e um talentoso coreógrafo, criador do *Jazz Dance Word Congress* e autor do livro *Anthology of American Dance Jazz* em (1978) sendo assim o primeiro livro sobre dança jazz.

<sup>14</sup>O teatro da Broadway é a mais prestigiada forma de teatro profissional nos Estado Unidos, além de ser a mais conhecida do público e a mais lucrativa para técnicos, diretores, autores, roteiristas e atores envolvidos nos espetáculos.

posição correta da coluna, da postura. Aquilo mexeu com Chico. Era uma correção como qualquer outra, mas foi o suficiente para mostrar que ele vinha de uma escola em que essa consciência corporal estava muito distante do que já se conhecia sobre a dança no mundo. Segundo relatos, ao voltar para Campo Grande, Chico deixa a academia de dança da qual fazia parte há seis anos e convida os bailarinos Romano Vargas e Miriam Gimenes para formarem o Grupo Ginga, que foi criado em 1 de maio de 1986. O trio ainda convidou mais algumas pessoas e fez sua primeira seleção, mas logo tomou conhecimento de outra audição, desta vez fora do estado, para o Grupo Raça<sup>15</sup>, dirigido por Roseli Rodrigues, em São Paulo. Romano Vargas vinha da ginástica olímpica e “tinha tudo”, elasticidade, flexibilidade, criatividade, talento. Depois de três anos, que começou a dançar já havia se tornado solista do Grupo Raça (MATO GROSSO DO SUL, 2008).

Nas férias Romano vinha de São Paulo e coreografava para o Ginga Cia. De Dança, auxiliando, ensinando e aperfeiçoando os passos da nova companhia, com isso, o trabalho da escola de dança repercutiu, logo ficou conhecida por dançar no estado inteiro, quase sempre sem cobrar nenhum tipo de cachê. Ia da Festa do Peixe (Dourados/MS) e inaugurações até festas particulares, festas em boates, qualquer lugar que se chamassem o Ginga, o grupo se apresentava:

Dançávamos muito, praticamente todo o final de semana, em eventos como Concurso de Miss em todo o estado, Garoto e Garota Jeans, desfile de moda, inauguração de ponte, na beira do rio com o palco balançando com a gente, em festas temáticas como a “Noite Macabra” na *Chatanooga*, final de ano em academias, em caminhões que abrem de lado e viram um palco minúsculo, enfim era um máximo. Íamos de ônibus, de carona, de micro a até na boléia de caminhar. (MATO GROSSO DO SUL, 2008, p. 47).

O depoimento acima é de Marcelo Cavalcanti, que dançou na companhia de 1988 a 1990 e disse que “foi uma das épocas mais marcantes de sua vida”. Ele estudava de manhã no Colégio Mace e ficava na loja do pai à tarde, indo ensaiar com o grupo Ginga das 23h às 3h da madrugada. Em um momento, se referindo ao cotidiano dos bailarinos e aos ensaios disse: “Quando terminava o povo ia dormir na casa de quem morasse mais perto ou, quem tivesse mais fôlego ia comer no *Topo Giggio*”. (MATO GROSSO DO SUL, 2008, p. 47).

---

<sup>15</sup>A Raça Cia. De Dança de São Paulo, fundada por Roseli Rodrigues em 1984, o nome da companhia é inspirado na música e na garra traduzida pela música “Raça” de Milton Nascimento. Nos anos de 1980, a companhia se firmou no cenário da dança do país como uma das mais importantes no jazz dance. Ao longo dos anos, se transformou numa referência dentro da cena contemporânea brasileira da dança. Mário Nascimento, Ivonete Satie, LuisArrieta e Henrique Rodovalho são alguns dos coreógrafos que o Cia. Raça teve oportunidade de trabalhar em seus mais de 30 anos de trajetória.

Apesar do grande esforço, que enfrentavam para ensaiar, o Ginga começou a ter público para dois ou três dias de apresentações, no Teatro Dom Bosco, no centro da cidade de Campo Grande-MS, que ficava lotado. Por não se enquadrar no sistema acadêmico, teve grande dificuldade em ser reconhecido como companhia independente e conseguir se filiar à associação sul-mato-grossense de dança para poder participar das mostras estaduais. O grupo emprestava salas de ginásticas após as 22 horas, indo madrugada afora para ensaiar para suas apresentações.

Seu irmão, o Professor João Bosco, resolveu construir e montar uma academia de dança para ajudá-lo, dando a direção da mesma a Chico. A academia foi batizada com o nome de Centro de Orientações Kahunas, tendo o objetivo de ser uma escola de formação que contava com os seguintes bailarinos: Elaine Franco, Ruth, Ângela, Tatiana, Valéria, Moisés e Andréia e como coreógrafo, Chico Neller.

A modalidade de dança da Ginga Cia. De Dança começou com Jazz, depois abriu portas para o Balé Contemporâneo e Moderno. Entretanto o grande objetivo da companhia foi divulgar a cultura sul-mato-grossense, muitas vezes tornando-se alvo de críticas, mas sempre inovando na arte do dançar, com desempenho e dedicação de seus bailarinos e confiando na competência de seus coreógrafos e Chico, apesar de fundador da Ginga Cia. De Dança, sempre teve o auxílio de outros profissionais. Alguns formados na própria companhia, que se utilizam dos ensinamentos que tiveram ao longo da carreira, para criarem coreografias embasadas no ideal de propagação cultural do estado do Mato Grosso do Sul e das cenas urbanas e cotidianas.

Com experiências em coreografias e técnicas, que passam pela dança Jazz, dança Moderna e Ballet Contemporâneo, a Ginga Cia de Dança vem, há 25 anos, elaborando pesquisas práticas, aperfeiçoando a atuação de bailarinos e se destacando no cenário da dança cênica contemporânea regional e nacional (GINGA CIA DE DANÇA, 2012). Ao longo dos vinte e cinco anos, o Ginga Cia. De Dança passou por várias fases, participou de festivais dentro e fora do estado de Mato Grosso do Sul, divulgando o que tem de melhor em dança, expressão e teor artístico (Ver figura 11). Entretanto todas estas conquistas só foram possíveis de existir graças ao esforço e competência de seus idealizadores, o que inclui pesquisas coreográficas e meses de dedicação antes das apresentações, além da divulgação, espaço para ensaios, meios de transporte, figurino, cenário e preparação física.

Desde que surgiu, o Grupo procurava usar temas folclóricos, linguagens diferentes, experimentais. O que fez com que nem sempre fosse entendido, pois “o Ginga nasceu num período em que a tendência era a Vanguarda, em que eram feitas coisas que as

pessoas não entendiam, quando os conteúdos não eram claros” (Jornal do Brasil Central (1989) e Chico, nesta mesma entrevista, reforçava que “Não vamos mudar nosso estilo: ao contrário, queremos cada vez mais nos popularizar” (Entrevista realizada para o jornal do Brasil Central, 1989). Neste tempo o grupo estava dando entrevistas em jornais impressos do estado de Mato Grosso do Sul e sob os holofotes das apresentações, sempre era citado como um “grupo independente e maduro”. É fácil identificar críticas que jornalistas e editores faziam aos governos por meio do jornal em favor da companhia, argumentando para que olhassem um grupo, que obtinha potencial no estado e que merecia recursos e divulgação. Por três anos consecutivos (1988, 1989 e 1990), segundo manchetes de jornais de Campo Grande – MS à companhia recebeu o auxílio para montagem de espetáculo por parte da FUNDACEN (Fundação de Artes Cênicas), órgão da FUNARTE/Rio de Janeiro.

O primeiro espetáculo da Ginga Cia. De Dança foi realizado em novembro de 1987, em parceria com o Ginásium Academia, no Clube dos Servidores. Anteriormente, muitas apresentações no Teatro Glauce Rocha, desfiles, concurso garoto e garota primavera de 1986, festas em boates, Praça Ari Coelho e até mesmo em outras cidades como Rio Brilhante, Jardim, Miranda, Dourados. Desde o começo o Ginga teve seu nome prestigiado em reportagens de jornal. Em 1987 a Cia. realizou alguns de seus principais espetáculos, “Sistemas”, “Feras, corpos entre linhas” e “Cólera” sendo destacada como melhor grupo de dança da época.

No Brasil, Encontro Nacional de Dança- ENDA, no Teatro Municipal de São Paulo, que aconteceu nos dias 26 e 27 de outubro de 1988, o grupo Ginga foi participante. Sem dinheiro para as passagens e hospedagem, promoveram ações para arrecadação de fundos para o evento, tais como: arroz carreteiro entre outras. Hospedaram-se na escola na qual Romano dava aulas na cidade, que nem tinha banheiro para poderem tomar banho. Depois de uma viagem de 15 horas de ônibus, os integrantes do grupo chegam ao Teatro Municipal sem banho e sem terem se alimentado adequadamente Vozes da Dança (2008), apresentando-se às 2h30 da manhã no dia 26 de outubro de 1988. (MATO GROSSO DO SUL, 2008)

Tempos depois o grupo apresentou à temática “Te amar em silêncio” no Teatro Dom Bosco, “Viagem ao limite da inconsciência”, “Herança Negra” e “Dança 88”, realizado no Teatro Dom Bosco nos dias 11, 12 e 13 de novembro de 1988, que tinham como proposta, mostrar a força da dança sul-mato-grossense. No mesmo ano fizeram apresentações como “Por Você” e se apresentaram na Boate *Chatanooga*, fizeram também a abertura do I FESTARTE em agosto de 1989. Apresentaram-se no concurso Garoto e Garota jeans na

Cidade de Rio Brillhante/MS com o espetáculo “Dançando pelo seu destino”. Assim, o Grupo Ginga foi construindo sua história, deixando na memória, retratos coloridos pela emoção”, trecho retirado de uma manchete de Jornal Diário da Serra (Acervo pessoal de Chico Neller – de 1986 a 1990), anunciando no dia 18 e 19 de novembro de 1989 a realização de mais uma apresentação no Teatro Dom Bosco “Retratos” que foi um sucesso e lotou o teatro nos dois dias de espetáculo.

Apresentou-se também, durante VII Festival de Dança de Joinville, classificando-se em 4º lugar, dentre os grupos de 23 países participantes. Em 1990 participou da Noite das Panteras, em 14 de fevereiro deste mesmo ano, apresentando o trabalho Afro “Herança Negra” e estiveram também no Concurso de Miss 90 em Campo Grande – MS no ano de 1990. Marcou presença em 28 de julho de 1990 conquistando o primeiro lugar com Duo Livre Amador I, também, na VII Mostra Sul-Mato-Grossense de Dança nos dias 11 a 13 de outubro de 1990, quando completavam quatro anos, em comemoração fizeram o espetáculo no Teatro Aracy Balabanian: “4 anos de Ginga”.

Em 1992 o Grupo conseguiu as duas primeiras classificações “Profissional-Modalidade Moderna” (1º Lugar) e “Profissional – Modalidade Jazz” (2º Lugar) no I Festival de Osasco (SP), quando no dia 22 de março, com as duas coreografias “Espaço” e “Purificação”, a Ginga Cia. De Dança já havia realizado 500 apresentações em seis anos de existência. Nos dias 17 a 28 de julho de 1992 no X Festival de Dança de Joinville a Cia. Ginga classificou-se em 1º lugar na modalidade “Moderno”, com a coreografia “Peitos no Espaço” e 3º lugar na modalidade “Contemporâneo”, com a coreografia “Moogs, Formas e Arquiteturas”.

Em 1993 a Ginga Cia. De Dança completou sete anos, passando por uma reformulação, seus bailarinos antigos deram lugar a novos componentes, realizando um espetáculo no Teatro Aracy Balabanian “Entre Nós”, em 22 e 23 de maio de 1993. Sem deixar de lado a essência do começo, que sempre foi de “Valorizar a dança no Brasil e nos corações dos Brasileiros”. Participou do XI festival de Dança de Joinville conquistando o 2º lugar na Modalidade “Moderno” com “Entre Nós”, coreografia de Mário Nascimento.

No ano de 1994 o Ginga Cia. De Dança se apresentou de 15 a 26 de julho no XII Festival de Dança de Joinville conquistando o 3º lugar na Modalidade “Moderno” na categoria profissional, com a coreografia “Desgarrados”. Participou neste mesmo ano da I Mostra Nacional de Dança em São Paulo, mês de setembro, no Teatro SESC – Pompéia e do X Festival sul-mato-grossense de dança de 1994 no Teatro Glauce Rocha nos dias 20 a 23 de

outubro, classificando-se em 1º lugar na categoria profissional com as coreografias “Néca – Boneca”, “Desgarrados” e “Távola”.

No júri do X Festival sul-mato-grossense de dança de 1994, estava presente a ex-bailarina, crítica de arte e jornalista, a gaúcha Suzana Braga, que aproveitou para ressaltar as qualidades e os defeitos da dança sul-mato-grossense, além é claro de elogiar a desempenho da Cia. Ginga e declarar “Esse grupo pode pisar em qualquer palco do país”. Neste mesmo ano a Cia. Ginga realizou um espetáculo “Dança de cada um”, que aconteceu nos dias 05 e 06 de novembro no Teatro Glaucê Rocha. Participou como companhia convidada da III Interdança, em Presidente Prudente – SP.

No ano de 1995, com quase dez anos de história, o Ginga Cia. de Dança conseguiu o reconhecimento da Fundação Barbosa Rodrigues de MS, que firmou no mês de agosto, um contrato de patrocínio. A Fundação comprometeu-se a pagar uma verba mensal, não divulgada pelo Diretor da Cia., mas em entrevista Chico declarou: “nenhum bailarino está sendo remunerado, mas já podemos pagar nossos coreógrafos e ninguém mais paga para dançar”. Em entrevista no ano de 1995. O Jornal do XI Festival sul-mato-grossense, a Cia. foi o destaque da noite apresentando duas coreografias “Sem título” e “Ver com olhos livres” conquistando mais dois primeiros lugares para sua coleção.

Além das premiações que a companhia recebeu na I Convenção de Dança Paulínea/SP, conquistando os primeiros e segundos lugares da classificação geral, participaram do 3º Passo de Arte de Santo André – SP conquistando o primeiro e segundo lugares. Em 1996 o Grupo Ginga voltou do 14º Festival de Dança de Joinville com duas premiações em 1º lugar na modalidade “Solo Livre Feminino” na categoria Profissional com a coreografia, “Instantes” de Diógenes Antônio da Silva, interpretada pela bailarina Patrícia Ramires de 21 anos, que recebeu destaque pela técnica e forte impacto cênico, em entrevista disse emocionada:

Esta foi uma apresentação muito importante para mim; eu já tinha ganho, na mesma modalidade na Mostra sul-mato-grossense do ano passado e no Festival em São Bernardo do Campo, mas em Joinville teve um caráter especial por ter profissionais do Brasil inteiro e até do exterior assistindo e julgando as atuações. Os jurados eram muito exigentes. (Caderno B, *Correio do Estado*, 31 de jul.de 1996).

Também conquistou o 2º lugar na Modalidade “Dança Moderna e Contemporânea”. No mesmo ano o Ginga Cia de Dança, abriu o XII Festival sul-mato-grossense de dança, realizado no Teatro Glaucê Rocha, no mês de setembro de 1996. O Grupo Ginga se apresentou no Teatro Municipal de São Paulo, no evento “Gala do Festival Paço das



Artes”, em que se reuniram grupos que se colocaram nos primeiros lugares do Festival Nacional de Dança Paço das Artes, realizado em julho de 96, nos estúdios Vera Cruz, na cidade de São Bernardo do Campos/SP.

No ano de 1997 a o Gíngia Cia. De Dança, se apresentou no XV Festival de Dança de Joinville com a coreografia “Sobre Solo” que conquistou o 1º Lugar na modalidade “Dança Moderna e Contemporânea” na categoria “Profissional”. Foi, segundo Chico: “a intenção deste trabalho foi fazer um paralelo entre a trajetória humana e movimentos populares com os sem-terras” (Jornal Correio do Estado, em 08 de julho de 1997).

Outra apresentação que conquistou o 2º Lugar na classificação com a Modalidade “Solo Livre Feminino” e categoria “Profissional” foi a coreografia “Olhos Seus” interpretado pela bailarina Renata Wilwert Leoni. O Gíngia Cia, de Dança participou no dia 15 de agosto do 1º Dança de Campo Grande, com a coreografia “Olhos Teus”. Promovido pela Prefeitura Municipal de Campo Grande e realizado pela Fundação Municipal de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso do Sul, o projeto foi criado com o objetivo de promover, valorizar e estimular a produção da dança na capital. O Gíngia Cia. De Dança, participou nesse mesmo ano da noite dos premiados da Dança, que aconteceu em Uberaba – MG, em 13 de setembro de 1997, quando se apresentou como Grupo Profissional com a coreografia “Sobre o Solo”. (Jornal Correio do Estado, 15/09/1997, p.)

Em 1998 aconteceu a 2ª Mostra de Dança de Dourados-MS, com apresentação de abertura feita Gíngia Cia. De Dança, que apresentou a coreografia “Raízes” de Chico Neller e Diógenes Antonio Silva. A companhia se apresenta no XVI Festival de Joinville e graças ao seu prestígio e garra nas apresentações, o Gíngia Cia. De Dança, recebeu três premiações, sendo 3º lugar no contemporâneo e Moderno; 2º lugar no solo livre feminino, com Patrícia Signoretti em “Chão de flores” e 1º lugar no trio livre com o belo trabalho de Diógenes Antônio da Silva “*Camille*”, foi o maior destaque da noite. “A companhia estava impecável, com bailarinos de primeira linha, dentre eles Patrícia Ramires”, depoimento de Suzana Braga, crítica de dança, afirmou que a Cia. Gíngia estava ótima em suas apresentações.

Depois de doze anos na estrada e de muitos palcos, a Cia. Gíngia apresentou na capital Campo-Grandense um espetáculo síntese de sua trajetória, “Despalavras”, no Teatro Glaucê Rocha, em 29 e 30 de Agosto de 1999, o grupo pôde refletir a sua própria história e a marca de uma nova fase na carreira de seus bailarinos, neste contexto Chico ressaltou: “Estamos encerrando um ciclo – o dos festivais e entrando para outra etapa, mais voltada para a nossa consolidação profissional” (Jornal A Crítica Light de Campo Grande, 1999). Nesta

mesma apresentação tiveram a presença, no palco, dos bailarinos convidados de balé Clássico Beatriz de Almeida e Marcelo Misailidis que se juntaram a eles em “Despalavras”.

Com 15 premiações conquistadas na cidade de Joinville - SC, nesse mesmo ano, houve uma reunião com todos os diretores de grupo dentro do festival. A direção geral discutia que Joinville não era feita só para grupos consagrados. Em entrevista para o livro *Vozes da dança* (MATO GROSSO DO SUL, 2008, p. 56) Chico então declarou:

Não disseram o nome do Ginga, mas senti na pele. Estavam reclamando que aquele era um festival para acadêmicos, para alunos, e não para grupos emergentes. Quando se fala de ‘grupo emergente’... eu falei ‘opa’ quero ser profissional, não quero ser emergente, e começou então a me preocupar com isso.

A partir daí com a parceria de uma antiga amiga e bailarina da casa Renata Leoni, Chico procura pesquisar a cultura do estado, investigar processos de criação e a identidade do Ginga Cia. De Dança passa para a fase profissional, a procura de patrocinadores e mudanças no desenvolvimento do trabalho, para percorrer caminhos mais consistentes um circuito profissional. A segunda fase do Grupo Ginga ocorre no transcurso dos anos 2000- 2013. Em 2000, produziu seu primeiro espetáculo profissional chamado “Conceição de todos os Bugres”, inspirado na história de vida de Conceição Freitas da Silva, uma gaúcha de Santiago, que em 1957, como muitos imigrantes, iniciou sua história em Mato Grosso do Sul.

Apesar da origem distante, Conceição tornou-se uma das maiores representantes da cultura sul mato-grossense e tudo começou com uma intuição. Num sonho, a mulher branca enxergou a mistura dos povos índios, negros, brancos se transformando em “bugrinhos” bonecos que nasciam de uma raiz de mandioca. “Para o Ginga, os bugrinhos são a materialização do que somos, pois eles concretizam a identidade sul-mato-grossense, que tanto busca a origem de sua cultura, e Conceição dos Bugres, a mãe da miscigenação que gerou esse povo”. Foi um evento grandioso que contou com a orientação do bailarino e coreógrafo Luis Arrieta<sup>16</sup> com a participação da bailarina Beatriz de Almeida, importante profissional brasileira que dançou por muitos anos no *Stuttgart Ballet*, da Alemanha.

---

<sup>16</sup>Luis Arrieta – 40 anos de trajetória como bailarino, coreógrafo e diretor artístico constituiu uma das mais destacadas obras na arte da dança produzida no Brasil. Com quase uma centena de coreografias, teve papel decisivo na história de importantes companhias, como o balé da cidade de São Paulo e o Balé Teatro Castro Alves, de Salvador (BA) e a Cisne Negro Cia. de Dança. Ocupou por duas vezes o posto de diretor artístico do Balé da Cidade de São Paulo e foi um dos fundadores e diretor artístico do Elo Ballet de Câmara Contemporânea, de Belo Horizonte (MG).

No decorrer dos anos, o grupo criou diversas apresentações, como por exemplo, *Corpo Latino* em 2001; *100 por cento* em 2002; no mesmo ano *Uma terra para quatro*; em 2003 foi a vez de *Vem dançar comigo* e um ano depois o *Aqui ou em qualquer lugar* todos com coreografia de Chico Neller, o primeiro com parceria de Diógenes Antonio Silva e o terceiro também com Arce Correia e Márcia Rollom. Em 2006, os vinte anos de Ginga foi comemorado com o evento, “Campo Grande tem Ginga” que ganhou o prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, com patrocínio da Petrobrás, premiação que se repetiu no ano seguinte.

Em 2007 o Ginga Cia. De Dança saiu pela primeira vez em turnê pelo Brasil, percorrendo 31 cidades, em 11 estados, além do Distrito Federal, apresentado o espetáculo “Cultura Bovina?” (Ver figura 11). O espetáculo fez sua pré-estreia na abertura da VI Mostra de Dança de Dourados, em agosto de 2007, apresentou-se na VII Mostra Corumbá em setembro de 2008 e estreou em Campo Grande na 2ª mostra SESC Terena de artes no Teatro Prosa. O projeto teve o financiamento do Fundo de Investimentos Culturais (FIC), do Governo de Mato Grosso do Sul e foi finalizado no começo de 2010. O espetáculo tinha por objetivo mostrar uma nova dinâmica de se pensar a cultura sul-mato-grossense, que ainda é vista, por muitos, como expressão única de um estado agropecuário. Esta coreografia fez parte de uma nova fase do Ginga, muito mais envolvida com a pesquisa sul mato-grossense e debatendo assuntos como: Será que uma cabeça de boi vale mais do que uma pessoa? Quem classifica isso? Os empresários? A cultura de MS? E por meio de um mix conturbado de sons e grunhidos é possível identificar as músicas de Helena Meirelles, Almir Sater e Eduardo Espíndola compondo a performace de um bailarino supostamente preso num curral ou representando um pedaço de carne. Chico Neller, com o auxílio de Renata Leoni (ex bailarina do grupo, que atuou nos anos de 1996 a 2000), entrou em processo de descoberta do Grupo e aperfeiçoamento como bailarino pesquisador.



Figura 12 – Apresentação do Ginga Cia de Dança. Atuação em turnê nacional com o espetáculo Cultura Bovina

Em 2010 o Ginga Cia. De Dança apresentou *Quatro* e no mesmo ano o espetáculo *Chega de saudades*, nos dias 22 e 23 de novembro de 2010, no Teatro Glaucê Rocha em Campo Grande – MS, com o intuito de comemorar os 11 anos do Projeto Dançar<sup>17</sup>, o espetáculo foi uma viagem por todas as fases do projeto até os dias atuais, sendo que o grupo também homenageou os 50 anos da Bossa Nova. O ritmo predominante foram os embalos dos anos 50 e 60, já que foram marcados pelas danças e cores exuberantes, que contrastam com a festa de aniversário do projeto.

Finalmente em 2011 a companhia Ginga completou 25 anos de existência e como comemoração realizou a apresentação “25 anos de Ginga Cia. De Dança”, nos dias 17 e 18 de setembro de 2010 no Teatro Glaucê Rocha localizado em Campo Grande/MS. No blog da companhia disponível em: <http://gingaciadedanca.blogspot.com.br/2010/02/ginga-vinte-e-cinco-anos>, retratou a ideia do espetáculo, que foi relembrar as principais coreografias apresentadas ao longo do tempo (ver figura 13). O espetáculo contou com um elenco de mais de 160 bailarinos, a maioria do Projeto Dançar, formado por crianças, jovens e adultos, realizou um espetáculo que trouxe à memória os bons tempos de uma companhia que encantou o país.

---

<sup>17</sup> “O Projeto dançar foi criado em setembro de 1997, por uma parceria firmada entre a Prefeitura Municipal de Campo Grande/MS por meio da Fundação de Cultura (FUNDAC), com a Ginga Cia. De Dança. No primeiro ano de parceria de projeto já atendia cerca de 60 alunos das escolas municipais, e, no ano seguinte este número dobrou. O término da parceria entre Cia. De Dança Ginga e FUNDAC se deu no início janeiro de 2013. Estimasse que passaram cerca de cinco mil alunos ao longo desses 16 anos.” [www.gingaciadedanca.blogspot.com.br](http://www.gingaciadedanca.blogspot.com.br) Acesso em: 10 de janeiro de 2016



Figura 13 – Bodas de Prata a Ginga Cia de Dança. Foto postada e disponibilizada por Marcos Mattos no fórum movimento

Em 2012 o grupo apresentou um espetáculo em homenagem a Heitor Villa Lobos, intitulado *Vila lobos* e em 2014 o espetáculo *Se você me olhasse nos olhos*. Após essas apresentações anuais, a companhia entrou em outra fase, pois a Fundação de Cultura de Campo Grande – MS encerrou a parceria com o grupo e o Ginga se viu em situação de crise, pois sem verba para as despesas do espaço e o salário dos coreógrafos, o grupo teve que tomar providências tornando-se uma instituição cultural privada. Mas mesmo assim em 2014 a companhia se apresentou no Teatro Glauce Rocha com o espetáculo *Flor de Guavira*, que conta a história e a trajetória artística da ilustre violeira Helena Meirelles, mas sem o projeto dançar, apenas formado por integrantes, que optaram por continuar na Companhia Ginga, agora como pagantes. Para divulgação deste espetáculo, uma estratégia foi levar os bailarinos até as escolas públicas de Campo Grande – MS para apresentarem trechos do espetáculo *Flor de Guavira*, no intuito de adquirir e despertar o interesse do público jovem e adolescente para a proposta de criação da companhia.

Em 2015 *Se Você me olhasse nos olhos* (Figura 14) concebido a partir da obra do teórico pós-moderno Zigmunt Bauman e financiada pela Fundação de Cultura de Mato

Grosso do Sul, fez paralelamente às apresentações, oficinas gratuitas de dança, permanecendo a Cia firme na proposta de difusão da arte/cultura e promovendo a educação patrimonial.



Figura 14 - Cena do espetáculo “Se você me olhasse nos olhos” fotografada por Fernanda Calixto e disponibilizado no site da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul em abril de 2015.

Atualmente o espaço que antes era próprio e destinado aos ensaios dos integrantes do Ginga e do Projeto Dançar, em parceria com a Fundação de Cultura da Prefeitura de Campo Grande ainda permanece ativo, mas agora é dividido com mais onze grupos de dança, que locam o espaço e compartilham com os integrantes do Grupo Ginga o local e os horários de aulas. Contudo, para garantir a sobrevivência e subsistência dos bailarinos, que integravam o Ginga Cia. De Dança foi necessário que muitos procurassem refúgio financeiro em outras instituições de dança.

Hoje, uma parte atuante dos poucos integrantes, que fizeram parte do projeto dançar fundou ou faz parte de projetos de dança semelhantes que hoje se ramificaram, como por exemplo, a Cia. Do Mato<sup>18</sup> que nada mais é que uma extensão do Ginga Cia. De Dança com o intuito de despertar e aprimorar a visão do bailarino intérprete e pesquisador.

---

<sup>18</sup> Criada em março de 1999 por Chico Neller e Diógenes Antônio.

#### 4. SEGUNDO ATO: DANÇANDO NOS PALCOS DE MATO GROSSO DO SUL

Neste último capítulo procuramos demonstrar como a dança se faz elemento de cultura em MS. Por meio de entrevistas com integrantes das duas diferentes companhias de dança, que são portadores de trajetórias singulares e bagagem histórica, cultural e patrimonial para o estado de Mato Grosso do Sul, sendo importante salientarmos que ambas, em muito, se diferenciam em seus conceitos de dança e propostas artísticas.

Na condição de pesquisadora participante de ambos os grupos, vivenciando a experiência da dança pelo engajamento em momentos alternados, partimos do princípio que as abordagens das entrevistas deveriam respeitar conceitos vivenciados por de cada uma delas. Tanto o Ginga Cia. de Dança como o Grupo Camalote atendem aos aspectos da memória cultural em nosso estado, pela representação artística e expressividade da expressão da cultura regional e cultivo das cenas urbanas.

Ressaltamos que os entrevistados são, também, pesquisadores atentos preocupados em passar adiante conceitos da cultura regional, que ainda são eminentes e/ou pouco explorados, utilizando como elemento principal desde o aprendizado que adquiriram nas grandes escolas de ballet, até uma varredura nas comunidades ribeirinhas, interioranas e região do bolsão<sup>19</sup>. Evidenciamos a preocupação em difundir tais conceitos artísticos nas apresentações que fazem nas escolas, espetáculos e demais tipos, que terminam por levar o nome do estado para o país e mundo afora.

A parte central deste capítulo foi fazer o registro da memória, no transcurso do tempo histórico dos entrevistados, pois esta percepção é fundamental na estrutura da formação deste trabalho, que tem o intuito de trazer à tona relatos inéditos e condizentes no contexto histórico relatado no capítulo das coreografias, a trajetória do passado, por isso evidenciamos tais elementos no conteúdo trazido pelas entrevistas.

Os antigos bailarinos, atuais coreógrafos e fundadores dos grupos de dança têm uma imensa bagagem de recordações sobre suas lutas diárias, sobre problemas enfrentados com poucos recursos, falta de incentivos governamentais e familiares. A busca por inspirações trazidas à tona nos momentos mais sublimes de pura inspiração, lembranças de emoções afloradas durante os ensaios, os conflitos interpessoais, a ansiedade que antecede as principais

---

<sup>19</sup> “O processo de ocupação da região do Bolsão, formada pelos municípios de Cassilândia, Paranaíba, Três Lagoas, Selvíria, Chapadão do Sul, Inocência, Aparecida do Taboado e Água Clara, está profundamente ligado ao trabalho de interiorização do Mato Grosso do Sul, feito inicialmente pelos Bandeirantes e depois pelas Monções, ao longo dos séculos XVIII e XIX. Desse processo, embora mais tarde, no século XX, participaram também os mineiros, goianos, paulistas e nordestinos.” (BARBOSA, 2010).

apresentações, a preparação e concentração dos bailarinos nas coxias dos grandes palcos captam a essência de todas estas emoções.

Para isso, é necessário ouvir o ponto de vista individual e o coletivo de cada indivíduo, pois segundo Maurice Halbwachs (1990) a memória coletiva é, geralmente, interligada a um evento de suma importância vivenciado por um grupo de indivíduos, que registra um fato importante na memória. Este autor enfatiza, ainda, que apesar de existir, são raros os acontecimentos memorativos realmente condizentes com a realidade, pois o que se rememoram são apenas resquícios de imagens e sentimentos que formam uma lembrança.

Assim, para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias. Elas não seriam, todavia, suficientes. Acontece, com efeito, que uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever exatamente os fatos ou os objetos, e reconstituir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas. (HALBAWACHS, 1990, p. 27).

Decorrente destes sentimentos, expressados por aqueles que de certa forma vivenciaram tais transformações na memória e no corpo, o que se sabe quando se é um representante artístico é que as emoções devem estar afloradas, a mente aberta para novas expectativas e concentração naquilo que se reproduz. Mas para tal seguimento, é necessário estar atento para as percepções suscetíveis de pequenas transformações e confrontos pessoais ocasionados por conta do acúmulo emocional depositado em um único espaço. Quando emoções são propagadas, emerge o efeito visual, que torna tudo tão sublime e enigmático, estabelecendo um desenrolar de emoções e lembranças.

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1998, p. 46-47).

Podemos afirmar que nossa memória de certa forma influencia nossas atitudes mais remotas, define nossa personalidade e direciona nossas ações, muitas vezes nos impulsionando a realizar atos portadores de grande risco. Ecléa Bosi (1998, p. 48) assinala que “a memória-hábito está ligada ao esforço da atenção e repetição de gestos e palavras”. A interligação com aquilo que é comumente debatido e exigido de um bailarino; a repetição de passos coreografados harmoniosamente para assim formar uma apresentação coreográfica ou



solo. Sem deixar de levar em conta que a memória é fator que interfere nas nossas vidas, de forma quase imperceptível, como por exemplo, realizamos todos os dias quase ou até mesmo automaticamente os mesmos movimentos e as mesmas ações na hora de se levantar e se arrumar para ir ao trabalho ou escola. É assim, com gestos repetitivos, na maneira como nos portamos, falamos, caminhamos e porque não, a maneira como dançamos, que se tem a denominada memória-hábito.

A “imagem-lembrança traz à tona a consciência de um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida” (BOSI, 1998, p.49) esta tem data certa para acontecer, marca um evento histórico de suma importância na vida de um indivíduo, geralmente classificado com o ápice das grandes emoções sejam elas positivas ou negativas.

Ecléa Bosi (1998) destaca ainda que: “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a este indivíduo” (p.54). Sendo assim, nossas ações corriqueiras são influências, captadas desde o nosso nascimento e aperfeiçoadas conforme nosso convívio social e cognitivo. Esta influência perpetua de geração em geração, definindo conceitos de caráter e preferências, sejam elas artísticas, profissionais, religiosas e afetivas.

Assim, que neste resgate de memória encontramos, a princípio, seis diferentes tópicos a seguir evidenciados por nós, que são os principais pontos que o elucidam em sua interface com o sujeito.

Como já foi citado no capítulo anterior o processo que antecede um espetáculo requer tempo, esforço e dedicação por parte dos idealizadores, no caso da Marlei, este processo é todo pensado por ela e depois as ideias são expostas ao grupo que atende com zelo e dedicação as vontades de uma, no bom sentido, matriarca do grupo, aquela que reliza o processo de maternagem, conduz a pesquisa que é realizada por todo o grupo de estudo.

O que é interessante perceber no grupo Camalote, é que o dançarino não se limita somente a essa função, ele acaba se tornando um agente de pesquisa sobre aquilo que ele vai representar, sendo assim percebe-se que:

Primeiro o grupo trabalha as danças regionais e ele vem num continuo de ensaio com as músicas regionais e a partir daí a gente pensa numa temática da qual essas músicas essas danças são envolvidas dentro dessa temática. E escolhida a temática eu vou exemplificar o último espetáculo que foi Peabiru pelos encontros culturais nos caminhos de Peabiru então a gente vai pesquisar, fazer uma pesquisa bibliográfica e documental sobre esta temática, no caso a gente foi ver como se deram esses caminhos de Peabiru aqui no MS. Daí a gente mergulhou nos livros, enciclopédias, internet aí a

gente faz a pesquisa histórica, geográfica e visual também por que a gente vai construir o espetáculo e a gente tem que construir as imagens sobre isso. (MARLEI, 07 de janeiro de 2016).

É evidente a participação do grupo pesquisador, pois sua característica se compõem desse formato, em saber aquilo que está dançando, tomar para si essa identidade, se transportar até o local de origem, é fundamental para que se tenha a incorporação do personagem.

O Grupo Ginga no início da carreira era todo centrado na ideia inicial do diretor e idealizador do espetáculo, mas o grupo sentiu a necessidade de se tornar um grupo pesquisador, envolvido com as causas culturais do nosso estado e nos anos de 2006 e 2007, com o espetáculo Cultura Bovina, Chico tomou a consciência de que o bailarino deve sim saber o porquê daquele movimento, daquela expressão, incitou os jovens bailarinos a pesquisarem sobre aspectos relacionados a exteriorização do sentimento, não serem apenas um fantoche que faz tudo que o criador concebe. Uma das “crises” de ideias de Chico desencadeou a adaptação dos poemas de Clarice Lispector para a dança, como vemos:

“(...) foi através de uma crise de mudança de lugar e foi através desse intercambio que tive a ideia de adaptar a poesia de Clarice Lispector e a mudança de estado racional para o estado emocional não que eu escolhi a Clarice, mas é que a poesia dela me fez refletir sobre o lugar que eu deveria estar. (CHICO, 09 de julho de 2015).

Foi essa didática que os grupos Ginga e Camalote trazem ao bailarino, a oportunidade de pesquisar, de ser o agente ativo do processo de criação. Os dois grupos também promovem ou se incluem em as ações de inclusão social.

Por 16 anos o Ginga Cia. De Dança protagonizou em parceria com a Prefeitura Municipal de Campo Grande e o auxílio da Fundação de Cultura, o Projeto Dançar, que atendeu comunidades próximas ao espaço de dança, localizado na Rua Brigadeiro Tobias, 956 no Bairro Taquarussu em Campo Grande/MS, composta por jovens advindos de regiões carentes, de escolas públicas, que somente tinham o compromisso com a matrícula, os passes de ônibus e o figurino para a apresentação de final de ano. Com o passar dos anos, os jovens que permaneciam na companhia, obtinham melhorias nas técnicas de aperfeiçoamento podendo, então, se tornarem bailarinos de destaque do grupo e protagonizar as principais apresentações de dança.

Já o grupo Camalote, por não trabalhar esses mesmos conceitos de técnicas de ballet, jazz, ballet contemporâneo que o Ginga aborda e por seus dançarinos, em sua maioria,

serem professores, ou estarem de alguma maneira ligados à questão cultural/regional do estado podemos observar nos discursos das três representantes do Camalote, que as ações destes professores realizam nas escolas acontecem de forma esporádica.

A consciência do próprio corpo é fator relevante nos momentos de ensaio, pois o bailarino precisa conhecer o próprio corpo, sentir até que ponto vai o limite e até quando, com muito esforço, conseguirá um dia chegar. A preocupação que o Chico tem em saber que mais adiante seus alunos um dia poderão se tornar bailarinos profissionais aumenta, ainda mais, essa responsabilidade. Portanto:

acredito que todos nós que caminhamos para uma mudança e através dessa mudança que hoje o Ginga existe, e dou aula para bailarinos de Jazz que mais tarde se tornarão bailarinos profissionais, e como vou ensinar algo sem que o bailarino conheça o próprio corpo e os limites então a partir desta visão sempre faço questão de deixar bem claro o porquê de aquele bailarino estar fazendo aquele exercício, ensaiando aquela coreografia, pois eu no começo da minha caminhada com a dança eu não tive essa instrução e me machuquei muito fazendo exercícios inadequados e de qualquer jeito, por isso eu tenho essa missão de ensinar o bailarino a se conhecer e conhecer a dança inserida dentro dele. (CHICO, 09 de julho de 2015).

Mas quando se trata do grupo Camalote até que ponto vai o zelo em se profissionalizar? Pois já sabemos que o Camalote difere do Ginga no quesito técnica, por ser um grupo folclórico os dançarinos não precisam passar horas do dia treinando saltos, rodopios, *pliê*, exercícios para tonificar e tornar o corpo desprendido. O Camalote tem uma abordagem de coreografias, que apresentam como base passos de dança mais ritmados ao som da musicalidade da polca paraguaia ou daquelas tocadas por instrumentos de viola-de-cocho, coreografias que representam elementos de uma conquista de relacionamentos, entre outras. Mas Marlei expressa o desejo de profissionalizar o grupo, entretanto, ainda sim, encontra dificuldade na busca de pessoas comprometidas com o grupo e com a dança regional, visto que:

Como o grupo não tem o objetivo de formar dançarinos, de formar bailarino, formar professores de dança, ele tem mais o objetivo de divulgar e de ser o grande canal divulgador da nossa cultura, da nossa identidade regional. Então, a expectativa dessas pessoas que entram não é muito forte e nem duradoura, porque elas têm outros compromissos e não são profissionais, ao a vida delas não vai depender disso. Então dizem assim: eu quero casar, agora tenho problema, tenho que trabalhar dia e noite e não dá para acompanhar o grupo. E por mais que gostem do grupo e de participar a vida lá fora fala mais alto. Para eles há sobrevivência, outros que estudam, a faculdade pesa por isso ou por aquilo, ou a pós-graduação toma todo seu tempo. Então, todo mundo tem um bom motivo para se ausentar e são

poucos que ficam para realmente se transformarem em um profissional de dança. (MARLEI, 7 de janeiro de 2016).

Como reflexão aqui, temos que, mesmo o grupo mais técnico que é o Ginga, quanto o grupo mais visual e representativo que é o Camalote, ambos enfrentam as mesmas dificuldades em angariar um público fiel, pois o ginga também enfrenta a mesma dificuldade em se viver de arte no estado de Mato Grosso do Sul visto que:

Uma coisa é que na minha época as pessoas viviam de dança, acho que em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte ainda seja assim, a pessoa viva da dança sem deixar de estudar, tem outra profissão paralela e até mesmo de viver para o mundo. Mas aqui parece que a dança tornou se somente um momento na vida das pessoas, elas veem, ficam um período, tem seu momento de fama e reconhecimento e depois se vão. Eu vivo da dança, pago minhas contas, me sustento disso. Então é disso que eu mais sinto falta das pessoas comprometidas assim como eu sou com a dança. (CHICO, 9 de julho de 2015).

Mas apesar desta convergência, o Ginga Cia. De Dança não possui mais a verba da cultura que era repassada pela Prefeitura Municipal de Campo Grande/MS por meio da Fundação de Cultura (FUNDAC), desde janeiro de 2013. Por isso, Chico Neller e os demais integrantes, que compunham a equipe de professores procuraram outros meios de garantirem seu espaço no cenário artístico e ainda continuarem atuantes na área da dança, assim, abriram espaço para a entrada de outros grupos de dança e fundaram o Espaço Movimente-se que segundo Chico Neller:

O espaço é uma rede de artistas: Ginga Cia de Dança, conexão, Expressão, Cia do Mato, Cia. Dançar, Armazém, Cinese e Corpomancia. E depois nós tínhamos esse espaço ocioso que foi criado a escola, que não chega a ser uma escola tradicional de dança e foi dividido os espaços com os principais bailarinos, a Nayara ficou com o jazz por exemplo e a gente tem uma quantidade de alunos para manter o espaço e uma apresentação de fim de ano mais para os pais verem o desempenho de seus filhos, lá no SESC mesmo pois os nossos recursos não comportam mais uma apresentação no Glauce Rocha. Tudo isso para que a comunidade pudesse ver o que estamos fazendo aqui dentro. Mas que na verdade são grupos independentes que competem e fazem suas inscrições toda vez que abre edital para participar de festivais pelo país. Mas que as pessoas acham que somos um grupo só, não! Somos concorrentes entre a gente dividindo um mesmo espaço. (CHICO, 9 de julho de 2015)

Por mais limitados que sejam esses recursos, a Ginga Cia. De Dança ainda conta com recursos das matrículas e mensalidades pagas pelos alunos do espaço Movimente-se e outros provenientes das aulas ministradas em outras escolas particulares de dança e em escolas públicas.

Quando há abertura de editais de fomento para dança, todos os grupos que estão no espaço movimentem-se concorrem, cada um segundo a sua modalidade. No caso do grupo Camalote, percebemos na fala da Marlei, Ivonete e da Cris que os recursos humanos são cruciais para a formação dos espetáculos e manutenção do grupo, que recursos públicos são escassos e as vezes nem existem, mas que a boa vontade, o comprometimento, o empenho dos integrantes mantém a história do grupo e o processo de criação aconteceu com o auxílio dos alunos do curso de artes visuais da Universidade Federal,

E eram alunos, que sabiam mexer na marcenaria, nas oficinas de pintura, então o recurso que eu usei foi o material que eles poderiam né facilmente lidar e fizemos aqueles totens imensos de madeira e recortados e ainda o aluno propôs a gente pode fazer numa linguagem pictórica, por exemplo ao estilo de Picasso estilizado, pode a gente dá essa liberdade

Ainda tinham que lidar, para os próximos espetáculos, com a dificuldade dos recursos reduzidos dos projetos de extensão e praticamente, fazer milagre, comprar materiais mais baratos e reciclados, juntar sementes das ruas, reinventar uma maneira de criar o figurino com peças mais fáceis, baratas e leves. Juntando verbas dos cachês de apresentação para poder trazer um pouco mais de variedade para os figurinos.

Aí na segunda vez que apresentamos nós quisemos melhorar um pouco a indumentária que não tinha dado para fazer isso no primeiro, aí conseguimos colocar um projeto foi no MIC, então, aí deu para fazer mais aproveitamos algumas roupas e remontamos tudo e fizemos e utilizamos recursos digitais também, usamos recursos virtuais né para compor o espetáculo e é dessa forma que a gente faz, se tem grana faz, se não tem grana faz também. E é assim que o artista acaba sobrevivendo. (MARLEI, 7 de janeiro de 2016).

Além de todo este aparato na configuração e criação dos espetáculos e as ajudas bem-vindas dos estudantes do curso de artes visuais na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, nota-se que os recursos humanos advindos dos alunos e professores do grupo Camalote tem sido cruciais nesta caminhada, conforme o comentário de Ivonete:

É eu queria falar do recurso humano que no primeiro espetáculo eu trabalhava numa escola Múcio Teixeira, Municipal, e nós tínhamos participado de uma quadrilha e tinha vinte casais, que é o que a FUNDAC organiza as quadrilhas de festa junina, aí naquele desespero a Marlei disse, nossa onde vamos conseguir os integrantes para fazer o intermezzo da questão dos bandeirantes que entrava a primeira parte do espetáculo que também, aí eu pensei ué, vou chamar a quadrilha toda de alunos né (risos) pra dançar que a gente achava o certo né, aí eles vieram ensaiar e eram todos de menores, eles vinham ensaiar e não tinha passe e passamos todas essas dificuldades e então formamos alguns grupos na própria escola, onde os mais antigos ensaiavam, iam lá dia de sábado e a noite para ensaiar a

primeira coreografia, a segunda, e fizemos também a coreografia da cobra e do minhocão e tudo no pátio da escola, né que a escola sempre foi parceira e então é isso. E aí no segundo espetáculo né já tinha uma turma mais coesa, mais experientes, e aí foi pegando meio que a laço para o segundo espetáculo para a gente pode formar também. E no segundo também tinha o projeto da professora Carol, pelo projeto Camalote vai à escola pelo estado, então já eram mais adultos, e adolescentes mais não tão novos na questão de idade e eles fizeram essa questão da dança e também dos intermezzos e também teve o apoio da secretaria do estado e também tinha o projeto já escrito pela Marlei pelo FMIC e então nós conseguimos fazer esses intermezzos com os alunos. (IVONETE, 7 de janeiro de 2016).

Com isso, a Marlei Sgrist reforça seu pensamento inicial e complementa a ideia da Ivonete que exemplifica que trabalhos e recursos do Camalote tem origem em uma equipe atuante e comprometida, pois nenhum recurso extra lhes é concedido, como se pode perceber na fala de Marlei:

Então só para complementar, esses projetos todos que a gente fez ninguém ganhou nada, não tinha para o pro-labore para ninguém, tantos os projetos da Universidade quanto para o FMIC, é diferente de outros projetos culturais que circulam aí no município que a pessoa ganha, nós não ganhamos nada, todo o nosso trabalho era a contrapartida que a gente dava para o projeto, e acho que isso tem que ficar bem claro. (MARLEI, 7 de janeiro de 2016).

A fala de Cristiane demonstra o afeto pelos familiares, os quais se prontificaram em ajudar na confecção do figurino, além de reforçarem, com seu empenho, a equipe, meses antes dos espetáculos:

Então, isso que a Marlei falou é legal, porque a gente não ganha mesmo, mas toda a gente que vai lá e se propõe a fazer faz com tanto amor que a gente, ninguém se importa por não ganhar e faz tão bem-feitinho né? As oficinas né, a gente perde assim, finais de semana, noites, teve, o primeiro espetáculo a gente passou quase um mês todas as noites indo para a universidade pintar saia de seda, aí tinha que deixar secar para o outro dia, e né então a gente fazia oficina com as pessoas do próprio grupo pra poder fazer e até hoje é assim, os capacetes do condor quanto tempo nó levamos na minha casa, então assim, a gente dispõe a casa, lá em casa assim a gente coloca todo mundo pra ajudar, é filho, é marido, todo mundo carrega alguma coisa e faz alguma coisa pelo camalote. E as asas do condor estão aqui, a cabeça. E para o condor ia cortando saquinho de lixo preto para poder fazer a asa com volume, então é isso aí a gente faz com amor e se dedica bastante. (CRISTIANE, 7 de janeiro de 2016)

Ivonete também falou sobre a preparação das roupas e os recursos utilizados na confecção dos figurinos, que além de serem escassos, ainda, suportavam o inconveniente da exiguidade do tempo a ser vencida, nos contou:

E complementando o que a Cris falou, quando a gente fez a roupa da folia de reis, nós tínhamos que dar um jeito de inventar o material e fazer as máscaras e também os chapéus, que as máscaras foram feitas com um material bem alternativo, mas assim eu lembro que uma noite ficamos até duas e meia da manhã com alguns alunos que moravam perto da escola, a Thais e outros né, nós ficamos até, a Carla que também era professora da escola e dançava no grupo e nós ficamos até duas, três horas da manhã lá fazendo aquelas rotas e das fitas e colando as fitas do minhocão, também o primeiro touro que nós fizemos, que também foi usado no projeto CIM e depois o Adilson da capoeira nos ajudou e depois também em casa nesse segundo espetáculo eu fiquei trinta dias sem dormir direito e eu dizia: Marlei não vai dar tempo, e ela: vai dar tempo. Aí eu ia trabalhar de manhã e à noite minha casa e eu tenho foto (risos) toda a casa tinha material colocado com a vassoura ou com o varal e lá fora e voltava e fazia roupa do índio, do Kadiwéu e ia lá e não dava certo a tinta e voltava e estava lá fora pendurado, e assim, o que não deu tempo de fazer foi amarrar a roupa dos orixás brancas que amarrou na hora, mas assim que deu tempo de fazer e então assim, as oficinas vão acontecendo mesmo. (IVONETE, 7 de janeiro de 2016).

Aqui os componentes da cultura se mesclam com narrativa das dificuldades da logística, fitas, cores, roupa do índio Kadiwéu, presentes desde o processo colonial com outros incorporados posteriormente. A educação patrimonial e/ou as ações desenvolvidas nas escolas, por parte das ambas as companhias.

Entretanto, as ações na escola do Ginga Cia. De Dança não existem, pois, a companhia utilizou-se do espaço e da parceria da FUNDAC por 16 anos com o Projeto Dançar, que atendia a comunidade, inclusive alunos de rede pública e privada e acadêmicos de universidade, alunos formados e mestrados. Portanto as práticas que envolvem a parceria do grupo com as escolas são limitadas, no máximo se obtém do grupo apresentações nos intervalos das escolas públicas estaduais para realizarem breves apresentações de divulgação para algum espetáculo, como ocorreu para apresentação de Flor de Guavira (2014).

As ações de educação patrimonial do Ginga Cia. De Dança ocorrem por meio do empenho que o grupo tem em levar o aluno interessado a conhecer a Cia e fazer parte da equipe e segundo Chico Neller é necessário que haja comprometimento e entendimento de que estar na companhia é se debruçar num emaranhado de conceitos artísticos e referências das quais o bailarino deverá ser o intérprete.

O grupo Camalote tem toda uma história de ações nas escolas, com o Projeto Camalote vai à Escola, se viabilizam as práticas dos integrantes do grupo nas escolas com as quais trabalham, é o desejo de Marlei Sgrist de desenvolver este projeto desde os tempos do Grupo Sarandi Pantaneiro. Neste mesmo conceito, Ivonete relembra os primórdios dessa ação nas escolas:

Então, nessa época do grupo que era aquele primeiro momento né eu trabalhava na secretaria cedida para o estado e aí lá tem o projeto da COCESP na época que era com a professora Eliana e que lá acontecia dança, xadrez, todas as linguagens e eu estava no grupo e tinha um projeto da mostra cultural também nesse setor que é o mesmo setor que eu trabalho hoje na SEMED de dança, de xadrez de tênis de mesa, de futsal e tal e lá eu propus para a professora Eliana e para a Marlei e para arrebanhar a criançada era importante de ter o Camalote vai à escola. Então, contratar os professores que estariam no estado e que dançam no grupo, que no caso foi a professora Luciene Bicuda que ela trabalhava (No ano de 2008) e aí a professora Luciene era professora no estado, daí eu falei pra Marlei: nós poderíamos ver quem está no camalote, quem está no estado e até mesmo quem quiser poderia trabalhar com essas escolas e com esses projetos e aí ela estava em duas escolas do estado, aí eu consegui que as 40hs dela se transformassem em projeto, daí ela foi trabalhar nas escolas e trabalhou bem trabalhado, o trabalho dela foi excelente e ela organizou esses alunos e estarem também. Daí eles começaram também a ir na universidade federal ensaiar, viajaram e a Cris também conseguiu uma turma com crianças, crianças mesmo e ela conseguiu um momento que nós fomos para Rio Verde para todos também irem e acho que tinha também no projeto dela lá na moreninha 132 crianças e fora em outras escolas. (IVONETE, 7 de janeiro de 2016).

A retomada da memória destes tempos desperta interesse e ânimo do relembrar, as dificuldades, a falta de reconhecimento dos diretores de escolas, o apoio dos pais de alunos, dos materiais doados por eles e familiares, do empenho dos demais funcionários da escola, tudo isso está vivo na memória de Cristiane que entrou para o grupo Camalote no ano de 2003, pois queria aprender a dançar Catira para poder ensinar seus alunos.

Nesta parte da entrevista ela relata a vontade que teve de fazer uma festa junina diferente na escola na qual dava aula, e pediu autorização para a diretora, a fim de poder ficar, até mais tarde, ensinando seus alunos do Fundamental I. O mais interessante deste relato é que como a falta de material era acentuada, a Cristiane buscava recursos também em reciclados e sementes de árvores. Com máquinas de costuras emprestadas das mães de alunos, tudo para poder fazer uma festa junina nos moldes do grupo Camalote com os alunos.

E as roupas todas foram feitas de chitão com TNT e quando eu me dei conta tinham de 4 a 6 máquinas de costura no pátio da escola e nem sei de onde saiu e eu sei que o pessoal da cozinha acabava de limpar a cozinha e corria pra máquina, da biblioteca ia pra máquina e eu não sabia costurar também na época e eu tinha uma cunhada que morava aqui que ela costurava e ela falava assim pra mim, você vem aqui que eu te ensino a cortar e você se vira pra costurar e eu ia anoite na casa dela e cortava e ela me ensinava a desenhar os moldes e cortava e no outro dia levava pra escola e as máscaras também do meu “Toro” eu fiz e passava assim meia noite, uma hora da manhã, duas horas da manhã e não sabia costurar mas metia a cara e saiu e então tem assim, muitas fotos e a Ivonete também tem o menininho que saiu debaixo do touro e tem umas fotos lindas dele abraçado no touro no Projeto Cultura do Mato Grosso do Sul, nem me lembro mais, mas eu tenho o



projeto pronto lá tá e foi bem interessante e quando terminou o projeto que foi o dia inteiro, foi muito legal, fizemos eles cantarem o hino nacional, eu tenho a foto deles tudo em posição de sentido no começo. Então foi assim foi uma coisa bem organizada e a escola parou aquele dia e não teve aula foi das 7:00 da manhã às 17:00 da tarde só do projeto (CRISTIANE, 7 de janeiro de 2016).

Após essa apresentação, os alunos da Cristiane foram convidados a se apresentarem na Festa do Peixe e no teatro Dom Bosco e ela conta que para eles foi uma experiência única. Portanto, todas essas ações repercutiram de maneira positiva no processo histórico e na construção do Grupo Camalote. A dedicação e empenho são cruciais para a continuação do grupo até os dias atuais, entretanto é uma triste perceber que tais benfeitorias não são duradouras e nem possuem reconhecimento merecidos.

O que ainda permanece nessa longa jornada de grupo Camalote é o amor pelo o que é feito, mas as dificuldades em se angariar público e fixar bailarinos ainda persistem, um grupo que já chegou a ter mais de 30 integrantes, em um único espetáculo, hoje possui apenas 14, no máximo. Por mais que seja difícil viver de arte em Campo Grande ou no Mato Grosso do Sul, nota-se que a maior tristeza e desmazelo ainda persiste na falta de profissionais, visto que:

teve um momento em vitória do espírito santo que eu fui num congresso com a Marlei e lá a gente ficou falando dessa coisa do compromisso sabe, que só a gente tem compromisso, que só dois, três que leva e tal e aí eu disse que ia começar a perguntar no congresso dos dançarinos, das pessoas se é isso mesmo? E então descobrimos que os professores falam a mesma coisa, e então como disse o Chico né é no Brasil todo que acontece isso, porque a gente estava em Olímpia e nos deparamos com a mesma situação de falta de comprometimento. E a circulação dos bailarinos é rotativo, você vai num ano em um evento quando você volta já não são as mesmas pessoas. Então a gente tem que se conformar que é rotativo mesmo que esses integrantes estão no grupo e amanhã não mais. E eu fico assim pensando naqueles bons bailarinos que saíram por algum motivo e também os bons que ficaram que acho que somos nós eles estão por algum motivo. (IVONETE, 7 de janeiro de 2016).

A compreensão destas entrevistas nos remete a importância da valorização, que ainda falta para esses grupos de dança, não apenas por nos referirmos a apenas duas companhias de dança em Mato Grosso do Sul, mas lembramos que ainda existem inúmeros outros grupos que vivenciam os mesmos dilemas, com experiências de danças próprias e singulares. Mas, para uma companhia chegar ao nível de reconhecimento necessário percebe-se que as ações não devem apenas partir dos participantes que há integram e sim da noção geral de valorização desta arte presente e ativa no campo artístico e cultural do estado.

Contudo, é com o sentimento existente pela arte e valorização cultural que grupos como o Ginga cia. de Dança e Grupo Parafolclórico Camalote ainda fazem história, as pesquisas são intensas, as diversidades também permanecem, ainda há rotatividade no grupo de dançarinos, ainda existe a falta de incentivo por parte de órgão governamentais, mas persiste a perseverança dos que acreditam fazer da história da dança no estado de Mato Grosso do Sul algo concreto e passível de orgulho nacional e internacional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância deste trabalho remete à simplicidade dos relatos e das vivências que os integrantes dos grupos de dança vivenciaram ao longo desses quase trinta anos de experiências artísticas de cada um, e, portanto, dançar no estado de Mato Grosso do Sul tem sido ainda um desafio enorme, por inúmeros fatores como por exemplo, a falta de recursos para financiamento dos espetáculos, a deficiência que ainda existe em se viver da dança no estado de Mato Grosso do Sul, ainda é muito precário, os artistas tem sempre que ter um ou mais trabalhos paralelos para conseguirem condensar com a dança, a falta de interesse da população em prestigiar e fazer parte destes certos grupos. Mas se perguntamos o que mantém viva a disposição destas pessoas que lutam para preservação dos conceitos culturais e artísticos regionais do estado de Mato Grosso do Sul?

A resposta seria uma das mais simples, pois o que nos move é a busca pelo reconhecimento interno, individual e coletivo do grupo, mesmo que as vezes não remunerada, em prol da participação em eventos difusores da cultura e da arte.

Portanto, as práticas sociais só poderão ter destaques se demandarem o envolvimento dos que nela se tornam visíveis. O comprometimento de outras entidades governamentais, maior apoio social, valorização e disciplinas específicas que tratem de enfatizar a importância de se aprender e conhecer todo o tipo de manifestação artística e cultural existente no estado de Mato Grosso do Sul é de extrema importância dentro de uma perspectiva de fomento à cultura e educação patrimonial, pois somente desta maneira haverá um processo de conscientização e importância daquilo que deverá ser preservado como bem cultural regional.

E quando se trata de dois grupos distintos, como podemos perceber o Grupo Camalote vindo de uma formação folclórica, com uma visão popular de divulgação artísticas e que possui dançarinos em vez de bailarinos formados nas grandes escolas de ballet mas que se assegura como forte concorrente no meio artístico, sonhador, em um dia ser um grupo folclórico tão grande e tão cobiçado como os inúmeros grupos de dança folclórica no nordeste brasileiro, só nos resta apostar que o tempo e os trabalhos históricos obtenham resultados.

E o Ginga cia de Dança tem uma história parecida com a trajetória revoltante e extremamente autêntica de Ney Matogrosso, com uma visão crítica, sempre ácida sobre a dança, a postura do bailarino, o perfeccionismo do Chico, a ânsia em se fazer entendido ou não também, são características que mostram que a dança não precisa ser sempre bela, pois

afinal de contas a humanidade é bela? E o Ginga trabalha em cima desta proposta. Hoje ela não é mais uma escola de dança para iniciantes, ela é uma escola de formação de bailarinos aptos a encarar o desconhecido. O que há de mais temeroso na expressão humana. Sem medo de agradar ao público, a mãe do aluno, o pai, a avó, o avô, o tio a tia. O aluno que quiser dançar Lago dos Cisnes que procure outra escola de dança. Pois o Ginga ainda faz história e ainda se sustenta pelas suas próprias pernas. E por mais difícil que seja viver de dança no Mato Grosso do Sul o Ginga expressa o seu recado: o de viver da dança e não sobreviver de normalidades. Isso eles deixam para as outras escolas.

## REFERÊNCIAS

A DANÇA. **A Dança em Minas**. Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <<[http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod\\_pgi=2568](http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod_pgi=2568)>> Acesso em: 12/03/2016.

A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA. **O Massacre da primavera**. São Paulo: 2013. 4 fotografia, color, 510 x 287 pixels. Disponível em: <<[www.tertuliaonline.com.br/postagem/ver/314](http://www.tertuliaonline.com.br/postagem/ver/314)>> e acessado em fev. 2016

APRESENTAÇÃO DO GINGA CIA DE DANÇA: Atuação em turnê nacional com o espetáculo Cultura Bovina? Fotografia de Carlinhos Santos. **Banco de Dados**. Blog Ginga cia de Dança. Campo Grande, MS: jun. 2009. 10 fotografia, color, 400 x 266 pixels. Disponível em <<[gingaciadedanca.blogspot.com.br/search?updated-max=2009-06-10T13:20:00-04:00&max-results=15&start=120&by-date=false](http://gingaciadedanca.blogspot.com.br/search?updated-max=2009-06-10T13:20:00-04:00&max-results=15&start=120&by-date=false)>> e acessado em fev. 2015..

BALLET RUSSIAN. **Faculty of Arts & World Culture - College of Royal Ballet**. St. Petersburg, Rússia: 2016. 3 fotografia, color, 340 x 248 pixels. Disponível em: <<[www.iufs.edu/Cultural\\_Ballet.htm](http://www.iufs.edu/Cultural_Ballet.htm)>> e acessado em: fev. 2016.

BARBOSA, Eronildo. **Formação econômica da região do bolsão de mato grosso do sul**. [Blog], Campo Grande, MS. nov. 2010. Disponível em <<[eronildobarbosa.wordpress.com/2010/11/19/formacao-economica-da-regiao-do-bolsao-de-mato-grosso-do-sul/](http://eronildobarbosa.wordpress.com/2010/11/19/formacao-economica-da-regiao-do-bolsao-de-mato-grosso-do-sul/)>> e acessada em: fev.2016.

BARBOSA, Jeferson M; LIMBERTI, R. C. P.. O Grupo Camalote e sua configuração na dança sul-matogrossense mestiça: apontamentos semióticos. **Interletras**. Dourados, v.3, n.19. abr./set. 2014. Disponível em <<[www.unigran.br/interletras/ed\\_anteriores/n19/conteudo/artigos/17.pdf](http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n19/conteudo/artigos/17.pdf)>> e acessado em jan. 2016.

BODAS DE PRATA A GINGA CIA DE DANÇA. Fotografia de F. Cavaleiro. 11 fotografia, color, 213 x 320 pixels. In.: Movimento: fórum de artistas da dança. Campo Grande, MS: set. 2011. Disponível em <<[forummovimente.blogspot.com.br/2011/09/bodas-de-prata-ginga-cia-de-danca\\_22.html](http://forummovimente.blogspot.com.br/2011/09/bodas-de-prata-ginga-cia-de-danca_22.html)>> e acessado em fev. 2015.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURCIER. Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Imaterial – MS**. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/627/>>> e acessado em fev. 2016.

CAMINADA. Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAMPESTRINI. Hildebrando. **Artes e cultura em Campo Grande**. Campo Grande: FUCMT, 1976.

CASTRO, Maria Laura V. de; FONSECA, Maria Cecília L.. **Patrimônio Imaterial no Brasil**: Legislação e Políticas Estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CENA DO ESPETÁCULO “SE VOCÊ ME OLHASSE NOS OLHOS”. Fotografia de Fernanda Calixto. 12 fotografia, B/W, 837 x 558 pixels. In.: FERREIRA, Isabel. Com investimento da Fundação de Cultura, Ginga apresenta “Se Você Me Olhasse Nos Olhos”. Campo Grande, MS: Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul. abr, 2015. Disponível em <<fundacaodecultura.ms.gov.br/com-investimento-da-fcms-ginga-apresenta-se-voce-me-olhasse-nos-olhos-em-dourados-ponta-pora-e-sidrolandia/>> e acessado em fev. 2015.

CHAUI. Marilena. Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COMPANHIA DE DANÇA URBANA. Curso de inverno da cia. Dança urbana está com inscrições abertas. **Cultura MS**. Campo Grande, MS: Jun. 2015. 5 fotografia, color, 1200 x 520 pixels. Disponível em: <<culturams.com.br/cursos-e-oficinas/curso-de-inverno-da-cia-dancaurbana-esta-com-inscricoes-abertas/>> e acessado em fev. 2016.

ESPETÁCULO GINGA 25 ANOS. Fotografia de Ederson Almeida e João Carlos Silva. Campo Grande, MS: Projeto Dançar, 2001. 1 fotografia, color., 720 x 480 pixels. Disponível em: <<maosqdancam.blogspot.com.br/2011/09/e-danca-da-ginga-continua.html>> e acessado em fev. de 2016.

ESTAÇÃO FOLCLÓRE. **Banco de Dados online**: Portfólio do grupo Camalote. Campo Grande, MS: fev. 2015- Disponível em: <<camalote-estacaofolclore.blogspot.com.br>> e acessado em fev. 2016.

FEITOSA, Luis Carlos. Despalavras, uma ginga muito além dos festivais. Jornal A crítica light. Campo Grande, MS. p.[?], [?] 1999.

FERREIRA, Milton Vicente. Cia. Nossa Gente. Jornal Campo Grande, MS. p.[?], 17 abr. 1994.

FESTIVAL CURURU/SIRIRI EM CUIABÁ. Nos passos do siriri: Dança folclórica matogrossense celebra o respeito e cultua a amizade. **Agência de Notícias Cavaleiro Jorge**. Cuiabá: Jun. 2010. 6 fotografia, color, 600 x 378 pixels. Disponível em: <<encontrodeculturas.com.br/2010/noticiasDetalhe.php?id=307>> e acessado em: fev. 2016.

GALDINO, L. **Peabiru**: os incas no Brasil. Belo Horizonte: Estrada Real, 2002. Ginga chega com dois prêmios de Joinville. Jornal Correio do Estado. Campo Grande, 26 de julho de 1997.

GOLDENBERG, Miriam. **A Arte de pesquisar**. 2. ed., Rio de Janeiro: Record, 1998.

GRUPO CAMALOTE. **Banco de Dados online**: Portfólio do Grupo Camalote. Campo Grande, MS: fev. 2015. 7 e 9 fotografia, color, 640 x 389 pixels. Disponível em <<camalote-estacaofolclore.blogspot.com.br>> e acessado em fev. de 2016.

JORNAL FOLHA DO POVO. **Grupo Ginga mostra o espetáculo Despalavras no “Aracy balabaniam”**. Campo Grande, MS. 24 de julho de 1999.

JORNAL DO BRASIL CENTRAL. **Grupo Ginga, por uma dança muito mais popular**. Campo Grande, 1989, p.4B.

HAGUETTE. Teresa Maria F.. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALBAWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Ed. Afro Marcondes dos Santos. 1990.

ISADORA DUNCAN AND THE BIRTH OF MODERN DANCE. **The Dance Consortium**. United Kingdom: 2016. 2 fotografia, original de 1900, W/B, 277 x 400 pixels. Disponível em: <<www.danceconsortium.com/features/dance-resources/dance-handbook/1900-isadora-duncan-and-the-birth-of-modern-dance/isadora\_duncan/>> e acessado em: fev. de 2016.

JEHA. Cleonice Maria F. **Mato Grosso do Sul: na perspectiva do Brasil e do Mundo**. Campo Grande: Gibim, 1997.

MATO GROSSO DO SUL (Estado). Fundação de Cultura. **Vozes da Dança**: registro da memória cultural de MS. Campo Grande, 2008.

MEGALE, Nilza B. **Folclore brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MESQUITA, Naiane. Projeto Dançar completa 15 anos. Jornal O Estado. Campo Grande, 12 de Abril de 2012, p. C1.

MINAYO, Maria Cecília de S.. **O Desafio do Conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Abrasco, 1999.

PRÊMIOS NA BAGAGEM. Jornal Correio do Estado, Campo Grande, 31 de julho de 1996. Caderno B.

O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA, de Fernando Arrabal, 1970; e *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente, 1971 (POWER) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna> acesso em: 12/03/2016.

RIBEIRO. Darcy. **Os brasileiros**: teoria do Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

SANTOS. Milton. **A natureza do espaço**. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

SIGRIST. Marlei. **Chão batido**: a cultura popular de Mato Grosso do Sul: folclore, tradição. Campo Grande, MS: UFMS, 2000.

SILVA, Carmi F. da. **Por uma história da dança**: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo. 2013. 121 f. Dissertação (Mestrado em História da Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012.

THOMPSON. E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular e tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON. Paul. **A Voz do Passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VIANNA, Letícia (Coord.). Modo de fazer Viola-de-Cocho. Apresentação de Luiz Fernando de Almeida. Brasília, DF: IPHAN, 2009. (Dossiê IPHAN; 8)

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.