



“NATURALMENTE” MÚLTIPLA: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ESPETÁCULO DE ANTÔNIO NÓBREGA

Fernando M. C. Ferraz*
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Este ensaio é uma reflexão sobre o espetáculo “Naturalmente”, de Antônio Nóbrega, apresentado no Sesc Pinheiros em junho de 2010, assim como, a análise das anotações provenientes do bate papo com o artista, mediado pela crítica de dança e Profa. Dra. Helena Katz, no mesmo local dia 16/06, durante a temporada do referido espetáculo.

Para Helena Katz o espetáculo “Naturalmente” tem tom de tese, representa uma síntese dos 40 anos de pesquisa e atividade artística de Antônio Nóbrega. No começo do bate-papo realizado o artista relata sua formação artística, sua inclinação inicial para a música e de como a dança foi saindo do papel de mera coadjuvante, sendo a performance no Calton Dance Festival, em 1988, um marco deste processo. Seu trabalho, adverte, usa as danças populares fora do seu mimetismo da reprodução dos passos aprendidos pelos “brincantes” e engendra uma reflexão sobre a cultura brasileira e a necessidade de fixar um pensamento sobre a dança no país.

Se o contato com manifestações populares de cantadores, emboladores e toda uma teia de saberes se radicalizou a partir de sua participação no Quinteto Armorial, idealizado por Ariano Suassuna em 1970, sua auto-imagem de “aprendedor” solidificou-se com a busca de uma linguagem artística, na qual sua relação pessoal e afetiva com a cultura popular brasileira, seja pela música ou pela dança, foi se delineando.

Nestas buscas e andanças uma série de influências foi transformando seu trabalho. Figuras como os mestres de Bumba-Meu-Boi e os personagens cômicos deste bailado, a figura do ator ambulante, do palhaço de circo, os passistas de frevo, capoeiristas, compositores pernambucanos, artistas de rua e artes circenses serviram de inspiração e foram mescladas a uma expectativa de formação mais “profissional” em São Paulo, na década de 80, com artistas reconhecidos como Klauss Vianna e Denise Stoklos, ou em viagens pela Europa

* Aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes IA-UNESP



onde conhece os escritos de Eugênio Barba sobre a Antropologia Teatral, no final da mesma década.

A formação de Nóbrega segue, de certa forma, o que Fernandes (2010) relatou como sendo um modelo de formação interdisciplinar do intérprete, ao analisar o modelo de formação de atores adotado pela UNICAMP. Não por acaso, o próprio artista participaria na década de 80, da implantação do Departamento de Artes Corporais desta Universidade, onde a formação do artista está associada à idéia de pesquisa em processo.

Sua prática teatral constrói-se a partir de interferências entre as linguagens e os papéis entre ator e encenador não são compartimentos fechados. Assim Nóbrega define sua dança, uma constante busca de expressividade elaborada a partir da apreensão de um conjunto de saberes, agora executados em reverberações intuitivas. Músico, dançarino, coreógrafo, diretor, fundador do Teatro Escola Brincante¹, Nóbrega assume este papel de multi-artista. Há, no entanto, uma questão: o desejo em formalizar uma idéia de dança, seja pela estruturação de seus fundamentos, seja pelas características que a individualizam, estruturando assim uma técnica de Dança Brasileira Contemporânea.

DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ENTRE POLÍTICAS DA CENA E DO CORPO

Nos idos de 1930 a bailarina americana Martha Graham afirmava que “A dança revela o espírito do país onde ela tem suas origens” (GARAUDY, 1980, p. 90). Este pensamento, Modernista por natureza, era expresso aqui nas terras tupiniquins desde a década de 30 pelos esforços coreográficos de Eros Volúzia, dançarina que em plena Era Vargas, conforme depoimento de Mario de Andrade esmerava-se em:

[...] tentar sistematicamente a estilização de nossa música coreográfica popular, e a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita. (Volusia, 1983, p. 93).

Historicamente os representantes da Dança Moderna empenharam-se em exprimir uma nova visão de mundo, inaugurada por uma nova forma, produto das revoluções sociais, tecnológicas e políticas da passagem para o século XX. Os dançarinos modernos criticaram as

¹ Criado em 1992, hoje Instituto dedicado a formação profissional de artistas e arte-educadores envolvidos com a cultura brasileira.



convenções do romantismo burguês, numa postura declaradamente avessa ao academicismo, imbuíram-se do *pathos* pelo original, almejando criar uma nova tecnologia da dança, rompendo com convenções e códigos. Entretanto, por mais que a dança moderna tentasse estabelecer fundamentos que recusassem formulações técnicas fechadas, não podemos nos esquecer da atuação paradigmática dos seus intérpretes. Figura responsável pela expressão dos novos conteúdos e preceitos da dança moderna, o performer acabava por instituir e reverenciar seu individualismo enquanto gênio criador, incorporando se não a aura da vanguarda anunciadora, ao menos a originalidade personalíssima do artista.

A busca de Nóbrega parece contaminar-se por este empenho, na medida em que sugere uma nova técnica, uma codificação que estruture um saber sobre a dança brasileira. Ele esboça princípios, intui procedimentos, parece ambicionar instituir uma gramática e uma nova forma de se conceber um estilo de dança. Nóbrega se identifica como cabeça soberana nesta empreitada entre uma cultura popular e uma outra: erudita, letrada, conectada às tendências artísticas globais. Sita Villa-Lobos, Guarnieri (na música), Guignard, Brennand (nas artes plásticas) e Guimarães Rosa (na Literatura), como artistas de vanguarda que, ao incorporarem em suas criações um verdadeiro manancial de inúmeras expressões da cultura popular, construíram interfaces comunicantes entre os muros que separam as expressividades dotas das menos letradas. Para ele falta na dança do Brasil, repleta de negros, índios e mestiços, realizar este encontro de contaminação. Comparações e personalismos à parte, Nóbrega faz de sua criação também um ato político.

Há muito tempo que as danças populares são vistas pelo senso comum, compartilhado entre o métier da dança, como expressão atrelada a um dançar essencialmente lúdico, por vezes frenético, ligado a uma gestualidade convulsiva, exótica e até descontrolada. Como se as apreciações sobre o alinhamento espacial do movimento ou as percepções mais sutis em relação ao tônus e densidade dos esforços estivessem alienadas do sujeito que a executa. Nóbrega não só questiona este conceito, vinculado entre os profissionais com formação nas escolas e estilos reconhecidamente constituídos, como, ao mesmo tempo, acaba por conferir às danças brasileiras e aos intérpretes que vinculam suas criações artísticas a esta estética, um novo status no *mainstream* da dança espetacular. No espetáculo que tem como subtítulo “Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira”, Nóbrega narra entre números de música instrumental, solos, duos e trios de dança os pressupostos de sua técnica. Ela nasce do desejo em formatar um vocabulário cujo eixo balizador é a articulação do conjunto de movimentos, saltos, giros, passos, procedimentos das diversas danças entre si. A partir daí fixa posições



base e posições torções que servem de estrutura básica ao trabalho coreográfico. Estas posições, reconhecidas como elementares, dão unidade estrutural à sua dança, construindo uma linguagem que é também processual, pois está em formação. O reconhecimento de uma base potencializa uma posição embrionária. Há aqui também uma “primeira posição”, numa tentativa de constituir uma tábula rasa.

Neste sentido Nóbrega é um moderno, questionador, rebela-se contra uma concepção institucionalizada na qual as danças provenientes da cultura popular não possuem técnica, nem são formalizadas com normas e pressupostos estéticos definidos, como se elas obedecessem apenas a um livre expressar, ao êxtase do congraçamento coletivo e aos sentidos da celebração ritual. ‘Naturalmente’ é quase um Manifesto, pretende instituir a formulação consciente de uma técnica com postulados de base, alcançadas por um sistemático estudo dos princípios biomecânicos do corpo humano.

A posição inicial para Nóbrega constitui-se pelo uso do *en dehors*. Entendido como grau de rotação externa do fêmur na fossa do acetábulo, rotação esta que se reverbera dos quadris, aos joelhos e à ponta dos pés virados para fora, possui sua máxima extensão determinada primeiramente pela estrutura óssea, e depois pelas características dos ligamentos articulares. As diversas tradições concebem o aprimoramento desta (de)formação corporal como habilidade anatômica básica à ser desde cedo aprimorada. Tal postura, elemento comum entre os repertórios corporais e de treinamento técnico das mais diversas matrizes das danças ditas clássicas, tanto no oriente quanto no ocidente, apesar de ter sido instituído de acordo com necessidades históricas particulares, sua relação com um entendimento de abertura para expressividade sempre esteve presente. Estas considerações nos fazem retomar Barba (2009) e alguns paradigmas da Antropologia Teatral, para os quais, a despeito das diferentes convenções e estilos das formas teatrais, sobressaem sobre o plano operativo da atuação certos princípios transculturais responsáveis por acionar potências de presença cênica.

NATURALMENTE PÓS-MODERNO: IDENTIDADES AMALGAMADAS E ALTERIDADES POSSÍVEIS

Sem maiores aprofundamentos epistêmico-filosóficos, já existe um senso comum entre as ciências humanas e as artes que identifica o “pós-moderno” enquanto conjuntura sócio-político-cultural em forma de jogo que “embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem



potencializada..." (JAMESON, 2004, p. 118). É justamente sob esta aparência que se inicia o espetáculo. A cortina se abre e uma sucessão de vídeos embaralham poéticas populares, imagens fracionam seus atores em anônimos sem nome, onde as mais díspares expressões se sucedem sem maiores referências.

A beleza de sua espetacularização reside no encantamento desta visualidade cromática e cinética das imagens. Temos a impressão que o espetáculo a seguir possa ser a síntese destes abreviados e instigantes estímulos. Assim, 'Naturalmente' também é pós-moderno, já que nele se hibridizam elementos da cultura popular. A arqueologia destes saberes é apenas sugerida, foi um trabalho já realizado, tão remoto quanto à própria origem das imagens agora diluídas no corpo do artista, porta-voz destes saberes. Uma espécie de hiper-informação, quase uma versão comprimida e excêntrica de um enciclopedismo cultural pasteurizado, apresenta instantes das expressões originais. A noção de originalidade, aliás, não existe, uma vez que no território brasileiro, como lembra o artista, todas as expressões da cultura popular já resultaram de um transplante, de uma integração prévia, miscigenada.

A afirmação nos faz pensar se esta 'Cultura Popular' pode ser claramente discernível e demarcável. Como reconhecer seus atributos e defini-la? Identificar um costume como tradicional requer que comprometimento político? As manifestações desses brincantes são um exemplo de resistência a qual por uma longa e árdua batalha se conseguiu resistir à avassaladora presença de uma cultura de massa opressiva? Quantas assimilações e reificações constituíram este patrimônio? Uma tradição coletiva vista como legado a ser preservado, cristaliza-se? Estes legados são como baús, onde permaneceriam cerrados segredos intactos de um passado longínquo prontos para serem resgatados e expostos em sua completude? Esta é uma utopia desacreditada até mesmo pelos folcloristas. Num terreno em que diversas tradições se cruzam e recriam-se, qual o sentido de reafirmarmos os parâmetros convencionais do que seja cultura popular e erudita? As tradições culturais constituem sistemas de conhecimento cuja seleção, organização e reconstrução são constantemente reelaborados a partir de condicionantes sociais, espaciais e históricos. Neste processo agenciamentos manipulam repertórios e legitimam práticas, reformulando identidades. Alteram-se juízos sobre determinada tradição, ora reconhecendo os seus saberes como sofisticados, ora menosprezando-os.

Inúmeras expressões aparecem no vídeo inicial: Coco, Jongo, Congadas, maracatus, danças dos orixás, capoeira, frevo, tambor de crioula, caboclinhos, moçambiques, as folias de reis, bumbas meu boi, cavalo marinho, nau catarineta, sapateados do sul e do norte, uma



variedade de batuques e cortejos. Embaralhados formam um amalgama visualmente poderoso, pronto para ser deglutiido e assimilado como representante da contundente e diversa corporalidade nacional. Um legado público onde os autores, todos anônimos, informam ao artista, cujo potencial de síntese é motivo de celebração, as matrizes fundamentais da dança brasileira. Considerações sobre as especificidades de cada uma destas expressões, suas histórias de preservação e resistência, sua importância enquanto forma particular de atualização dos valores simbólicos compartilhados e de manutenção de laços sociais identitários, tudo é relegado a segundo plano.

Já que Nóbrega, inquestionavelmente, bebe do patrimônio das danças populares brasileiras, como matriz e substrato criativo para sua dança, seria questionável não conferir algum tipo de autoria aos artífices populares, estes brincantes? Considerando que as imagens pertencem a estes grupos sociais subalternos, gente de quilombo, de periferia, do morro, dos confins do Brasil, sua imagem, assim como sua corporalidade e os saberes contidos nela não deveriam ser nomeados? Se a dança brasileira pertence à esta coletividade difusa, seu repertório pode ser apropriado e transfigurado sem que se reconheça a origem destes saberes de forma um pouco mais precisa, que não seja um emaranhado de imagens sobrepostas e uma referência a uma lógica cultural e histórica de transplantes ininterruptos?

O espetáculo também provoca reações paradoxais, ao mesmo tempo que homogeneíza manifestações particulares, nos faz inquirir sobre a alteridade destas mesmas. Apesar de refletir sobre a estrutura histórica das interferências culturais nas expressões populares, nos compele ao seu resgate, ao seu encontro, à sua vivência, a ir além do mero consumo de suas sensações, a buscar de fato sua experiência. Aí está, naturalmente, a sua contemporaneidade, este convite a vivência sensorial desta realidade. Apelo a desvendar as lacunas que se revelam a cada mínimo impulso que nos contagia, a cada esboço de corporalidade enunciada, a cada ressonância transmitida ao nosso corpo pelas intérpretes, este processo instaura uma anamnese, uma centelha de curiosidade sobre nossas próprias possibilidades e dificuldades rítmicas, algo que nos estimula a reencontrar esta dança, aquele passo, reconhecer um impulso, procurar uma tonalidade, buscar dinâmicas, reconectar no corpo do observador vivências eliminadas, esquecidas.

Diferente de uma técnica aprendida num Studio de dança, baseado em técnicas codificadas, onde alunos são divididos em espaços conforme seus níveis de aprendizado, a experiência nos terreiros, cortejos e espaços onde estes costumes e saberes corporais se realizam pela coletividade dos rituais, vadiagens e brincadeiras dão-se pelo que Bondia (2002)



nomeou ser o *saber da experiência*. Assim como a atenção receptiva do neófito ao ser iniciado nos saberes rituais, o aprender entre os brincantes requer um gesto de interrupção, uma disponibilidade onde se compartilha sentidos e significados mais pelo olhar e escutar do que pela quantificação de informações processadas. Há que se

[...] sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, o juízo, a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (BONDIA, 2002, p. 24).

A apreensão destes saberes requer a participação da roda, da festa, do entre atos, da conversa descompromissada, dos detalhes do cotidiano, saborear saberes sem pressa, deixar-se permear. Estar aberto e aceitar a vulnerabilidade e risco deste estado marcado pela travessia, pela fronteira, submetendo-se a estranhamentos e transformações.

O diálogo da dança de pesquisa, produzida na academia, nas companhias ou pelos intérprete-criadores contemporâneos com o universo corporal popular brasileiro não é de modo algum algo inovador. Há na história da dança no Brasil, grandes nomes a estabelecer este diálogo, com proposições mais abertas ou fechadas, dependentes ou não da legitimação de outras linguagens artísticas. A novidade está na assumida audácia, que na voz do artista experiente torna-se tese, de construir uma nova gramática de dança. Se Nóbrega compondo procedimentos corporais oferece uma síntese, uma estrutura técnica de dança, resultado de seu trabalho artístico de inquestionável qualidade, a cultura dos brincantes estabelece relações entre o conhecimento e a vida humana. Menos instrumental e mais pessoal, contingente e subjetiva. Cabe indagarmos sobre o que permite este novo repertório que se cria enquanto amálgama. A que presta essa nova técnica? O que ela pode ambicionar? Até que ponto exatamente ela já foi codificada? Há um sistema de notação estabelecido, existem registros, escritos, vídeos, procedimentos de ensino formatados? Ela pode introduzir na dança profissional um novo entendimento de técnica? Qual o grau de abertura a qual ela se pretende? Colocar-se-á enquanto modelo de treinamento a outros estilos de dança ou atuação cênica? Formará uma escola, uma linhagem? Servirá como eixo balizador para discernir a qualidade deste ou daquele performer? Tornar-se-á carta de apresentação de editais artísticos, legitimará processos criativos? Criará uma técnica com direitos autorais registrados, tornada mercadoria?

O espetáculo ao abster-se de nomear os performers das danças populares brasileiras, apresentadas como um grande domínio público corporal, aponta Nóbrega como possível



patenteador da dança brasileira contemporânea. A história se repete como farsa. Ao repassarmos a história da música popular brasileira visualizamos como o samba do morro deu origem à bossa nova comercializada pela indústria fonográfica. Estaria a dança sendo expropriada dos quilombos e terreiros para tornar-se artigo de consumo nas escolas e estúdios de dança em bairros de classe média alta e na circulação de espetáculos nos palcos bem conceituados na metrópole paulistana?

Provocações à parte, um questionamento deve ser colocado como contundente neste contexto: a que se presta a idéia de técnica para o entendimento de dança! E por consequência, de qual dança estamos falando? Ao retomarmos para esta discussão a noção de *técnica corporal*, introduzida por Marcel Mauss, um dos pais da antropologia moderna francesa, ampliamos os significados desta palavra. Para o autor *técnica corporal* refere-se às maneiras pelas quais os homens se utilizam de seus corpos, sendo que este conhecimento é socialmente veiculado e adquirido conforme uma tradição, um hábito, que condiciona inclusive a forma dos próprios processos de aprendizagem. Conforme o autor:

Chamo de técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisto que o homem se difere sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.” (MAUSS, 1974, p. 217).

Este entendimento nos abrevia que esta ação se faz pela interação do tempo presente, pois a cada execução se dá também uma atualização que, dentre outras coisas, possibilita a própria eficácia deste ato, submetendo-o a novas interferências e possíveis variantes no instante em que o realiza. Se o conjunto de passos de dança, vocabulários de movimentos atribuídos a certa técnica corporal, são apreendidos, assimilados e reapresentados, podemos também identificar neste processo o que autores da chamada Antropologia Teatral identificavam como *comportamento restaurado*. Schechner o caracteriza como um conjunto de

[...] sequências organizadas de acontecimentos, roteiros de ações, textos conhecidos, **movimentos codificados**— que existem separados dos seus executores que “realizam” estes comportamentos. Por o comportamento estar separado dos que o praticam, ele pode ser **armazenado, transmitido, manipulado, transformado**. Os executores entram em contato com essas sequências de comportamento, recuperam-nas, lhes dão novamente vida e até as **inventam**. (SCHECHNER, 1995, p. 205 - grifos meus).



Este comportamento, visto como repertório de dança, possui uma maleabilidade e portabilidade estrutural em seus elementos. Independente do *lócus* onde ela se inscreva, seus movimentos serão constantemente apreendidos e recriados, seja pelo mestre brincante, seja pelo artista contemporâneo. Esta idéia rejeita a noção de espontaneidade determinista. Todo corpo dançante foi permeado por algum treinamento, o qual deve adequar-se às expectativas da performance e sua eficácia social.

CONCLUSÃO

Entre os empenhos rationalizantes e a intuição artística, entre o vocabulário e o temperamento da dança, a criatividade doura e o brincante anônimo, o Apolíneo e o Dionisíaco, o controle e os instintos, o comedimento da forma e o arrebatamento do êxtase, entre a técnica e a improvisação, entre a presunção e a modéstia, a teoria e o jogo, a citação e a auto-referencialidade, entre as ambições em elaborar cartilhas e o reconhecimento midiático, entre a releitura da corporalidade “brincante” e as influências dos métodos cênicos de profissionais reconhecidos, entre o popular e o erudito, as referências regionais e globais, ocidentais e orientais, entre o equilíbrio e o desequilíbrio Nóbrega constrói um quadro sinestésico de combinações, onde nos tornamos testemunhas de interseções imanentes. Esta conjuntura formula-se pela tônica de confrontos e negociações. É no contato entre os extremos que emerge sua expressiva densidade. Repleta de alegorias, esta intensidade amplifica-se na figura da síncopa, da ginga, do meneio, do molejo, requebro, sacolejo, balanço, ‘discaídas’ e saracoteios. Todos estes movimentos indicam um momento de suspensão para a liberdade formal do movimento. É na elaboração destas metáforas presentificadas em diálogo com a intuição, que se potencializa a poética do artista. Entre estas intensidades são criadas aberturas para o possível. Estas frestas abalizam ao espírito contemporâneo a importância de rever arraigadas distinções entre os universos de produtor e consumidor da arte. Sob este ponto de vista torna-se imperativo revisitar o ritual e as coletividades enquanto lógicas espetaculares possíveis, questionar as inúmeras concepções do saber técnico no fazer da arte, além de rever constantemente os sistemas binários palco-platéia, criador-executor, artista-espectador, objetividade-subjetividade. Estes saberes experimentais, todavia, correm o risco de ser eleitos os mais novos paradigmas aos quais se deve obrigatoriamente reverenciar.



Entre os extremos percorridos pelo artista, Nóbrega joga com o indeterminado. Esta disposição mune o artista de outras questões, onde a busca de um certo equilíbrio possibilita corporalidades diversas da original. Transforma a anatomia das posições em movimento dinâmico. O jogo destas fusões possíveis lembra os apontamentos que Deleuze elabora sobre o Corpo sem Órgãos artaudiano. Neles formalizações e desarticulações são prudentemente configuradas num processo dinâmico aberto a novas possibilidades.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuição de intensidades, territórios e desterritorializações medidas a maneira de um agrimensor. (Deleuze, 1996, p. 22).

O movimento rearticulado pode e deve ser levado ao infinito, construindo uma forma aberta e expandida, sem deixar, entretanto, que fluxos em devir manifestem-se de maneira amorfa, desgarrada, decomposta em influências indistinguíveis, amálgama sem nome ou seu oposto, cartilha, roteiro pré-fabricado, universo sem subjetivação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel:** tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação.** n. 19, Jan/abr de 2002.
- BONFITTO, Matteo. **Cinética do invisível:** processos de atuação no Teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. São Paulo, editora 34, 1996. vol. 3.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2010.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 2004.



KATZ, Helena. Método e Técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé. (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo, Alameda, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Edusp, 1974. vol. II.

SANDRONI, Carlos. Propriedade intelectual e música de tradição oral. **Revista Cultura e Pensamento**, n. 3, p. 64-79, dez, 2007.

SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte Secreta do Ator. Dicionário de antropologia Teatral**. São Paulo/Campinas: Hucitec/ Unicamp, 1995.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VOLÚSIA, Eros. Eu e a dança. **Revista Continente editorial**, Rio de Janeiro, 1983.