

EM FOCO

# TRADIÇÃO E TRADUÇÃO DE SABERES PERFORMÁTICOS NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

*TRADITION AND TRANSLATION OF PERFORMING  
KNOWLEDGE IN BRAZILIAN UNIVERSITIES*

*TRADICIÓN E TRADUCCIÓN DE  
SABERES PERFORMATICOS EN LAS  
UNIVERSIDADES BRASILEÑAS*

**LUCIANA HARTMANN**

**JOSÉ JORGE DE CARVALHO**

**RENATA DE LIMA SILVA**

**JOANA ABREU**

HARTMANN, Luciana; CARVALHO, José Jorge de; SILVA, Renata de Lima;  
ABREU, Joana.

Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras.  
Repertório, Salvador, ano 22, n. 33, p. **8-30**, 2019.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv0i33.32015>

## RESUMO

Este artigo debate a inserção de saberes das tradições populares – especialmente no que tange a práticas expressivas/perfomáticas que integram música, dança, teatro e vestimentas tradicionais – nas universidades brasileiras. A partir da observação de experiências pedagógicas como o Encontro de Saberes, iniciado na Universidade de Brasília, que convida mestres e mestras da cultura popular a atuarem como professores, buscaremos avançar no entendimento sobre quais os saberes presentes nas performances tradicionais brasileiras; como pode ocorrer o processo de ensino-aprendizagem desses saberes perfomáticos nas universidades; e como promover reconhecimento de epistemologias que foram, historicamente, alijadas das instituições formais de ensino.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Cultura popular brasileira.  
Performance. Partilha de saberes. Decolonialidade. Encontro de saberes.

## ABSTRACT

*This article discusses the insertion of popular traditions knowledges – especially with regard to expressive/performance practices that integrate music, dance, theater and traditional clothing – in Brazilian universities. Based on observation of pedagogical experiences, such as the Meeting of Knowledge, started at the University of Brasília, inviting masters of popular culture as teachers in the universities, we aim to understand what knowledge can be found in the traditional Brazilian celebrations, how such a teaching-learning process can take place in the universities, how to promote the recognition of epistemologies that have historically been dismissed from formal educational institutions.*

### **KEYWORDS:**

*Culture tradition.  
Performance. Knowledge sharing. Decoloniality.  
Meeting of knowledges.*

## RESUMEN

*Este artículo discute la inserción de saberes de las tradiciones populares – especialmente en lo que se refiere a prácticas expresivas/perfomáticas que integran música, danza, teatro y vestimentas tradicionales – en las universidades brasileñas. A partir de la observación de experiencias pedagógicas como el Encuentro de Saberes, iniciado en la Universidad de Brasília, que invita a maestros y maestras de la cultura popular a actuar como profesores en las universidades, buscaremos comprender mejor cuales los saberes presentes en las performances tradicionales brasileñas; como puede ocurrir el proceso de enseñanza-aprendizaje de esos saberes perfomaticos y como se puede promover reconocimiento de epistemologías que, históricamente, fueran descartadas de las instituciones formales de enseñanza.*

### **PALABRAS CLAVE:**

*Fiestas. Tradiciones.  
Performance. Intercambio de conocimientos.  
Decolonialidad. Encuentro de saberes.*



## INTRODUÇÃO

**AS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS** foram constituídas tendo como modelo as universidades europeias modernas e, para isso, operaram sob o signo de uma dupla negação, científica e cultural. Nesse processo, foram excluídos os saberes científicos e tecnológicos dos nossos povos tradicionais – indígenas, afro-brasileiros e quilombolas – e também as tradições culturais, inclusive populares, dos nossos povos e comunidades, como se o ambiente universitário comportasse apenas as expressões culturais de cunho ocidental associadas com a modernidade e com uma ideia de erudição – música erudita, teatro, artes plásticas, dança moderna, cinema etc. Nos últimos anos, nota-se, porém, na própria universidade, uma insatisfação crescente com essa exclusão, por parte dos estudantes e também de alguns professores. É uma demanda de retomar gêneros e práticas das culturas populares, na tentativa de ampliar alguma conexão estética e simbólica do espaço acadêmico, racional e modernista, com o entorno regional e comunitário que abriga cada um dos *campi* das universidades, com suas especificidades culturais no território nacional.

Neste artigo, refletiremos sobre algumas estratégias percebidas nesse encontro entre universidade e saberes das tradições populares, especialmente no que tange a práticas expressivas/performativas que integram música, dança, teatro e vestimentas tradicionais. A intenção de debater tais estratégias está relacionada

com a concepção e a compreensão de metodologias possíveis para a potencialização do encontro desses dois mundos, bem como com a possibilidade de reconhecimento da importância dos saberes tradicionais como uma referência para o ensino, a pesquisa e a extensão nas universidades, especialmente no que tange às artes da cena.

Temos percebido que, na fricção entre essas duas partes, as universidades frequentemente passam a ser o *locus* de uma tradução cultural, recriando grupos parafolclóricos, espetacularizados ou de puro entretenimento – que estariam “representando” as performances populares e tradicionais, e não as “apresentando” por elas mesmas. O ponto central da passagem da tradição para a tradução é o reconhecimento e incorporação (ou não) direta dos mestres e mestras das culturas populares nas salas de aula e nos novos grupos surgidos no interior das universidades. A decisão de organizar e/ou trazer grupos parafolclóricos para “representar” tradições, e não os grupos tradicionais nos quais os parafolclóricos se basearam, pode, em alguns casos, estar relacionada simplesmente com uma perpetuação de um *modus operandi* que desconsidera a hipótese da presença de mestres e mestras populares no lugar de saber da academia. Todavia, muitas vezes, expressa a resistência, consciente ou inconsciente, por parte dos docentes em abrir mão do quadro epistêmico eurocêntrico, subjacente a praticamente todos os cursos, às disciplinas e até a estrutura curricular de cada curso.

A partir destas considerações, algumas questões se colocam: quais os saberes presentes nas performances tradicionais brasileiras? Como pode se dar o processo de ensino-aprendizagem desses saberes performáticos nas universidades? Como promover o reconhecimento de epistemologias que foram historicamente alijadas das nossas instituições formais de ensino? Buscando refletir sobre essas problematizações, este artigo comenta algumas experiências pedagógicas que vêm convidando mestres e mestras da cultura popular a atuarem como professores nas salas de aula das universidades brasileiras.

## PERFORMANCES TRADICIONAIS E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Quando falamos de performances tradicionais brasileiras, estamos evocando a possibilidade de uma epistemologia que se constitui da própria natureza e vivência dessas performances. Tomemos, por exemplo, as festas populares. Na apresentação do livro *Festa como perspectiva e em perspectiva*, Otávio Velho (2012, p. 10) propõe que as festas, como fenômenos fundamentados na transformação, “podem ser o guia mais seguro nesse mundo em que se reconhecem os sistemas cada vez mais como complexos, abertos, dissipativos”. Para o autor, as festas integrariam os esforços para constituir uma nova episteme e uma “terceira cultura”, que possibilite substituir a oposição entre ciência e humanidades.

As festas não apenas promovem diversão e entretenimento, mas também permitem a inversão das relações hierárquicas, espetacularizam a vida cotidiana e, sobretudo, criam e transmitem conhecimentos. O desafio que tem se imposto ao modelo humboldtiano, disciplinar de universidade, é justamente integrar esses conhecimentos (in)disciplinados em nossas instituições formais de ensino, pensando em como descolonizar/decolonizar<sup>1</sup> a universidade.

Em diálogo com Edgar Landier e sua reflexão sobre as heranças coloniais do conhecimento – desde uma perspectiva hegemônica do Norte global –, que são reproduzidas sistematicamente pela universidade, Santiago Castro-Gómez (2007) procura, se não responder, refletir sobre essa questão. Para tanto, ele desenvolve a tese da “hybris do ponto zero”. Segundo esta, o grande pecado do Ocidente e de sua ciência seria pretender constituir um ponto de vista sobre todos os demais pontos de vista, porém sem que o outro possa ter seu próprio ponto de vista. Esse modelo epistêmico hegemônico, que está na base da constituição da universidade, se reflete não apenas na estrutura disciplinar, mas também na estrutura departamental da instituição. (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 83) No Brasil, como parte do esforço de decolonizar nossos currículos e gerar um ambiente pluriepistêmico nas universidades, José Jorge de Carvalho (2017) propôs a realização de um epistemômetro, que consiste em uma leitura multifatorial das ementas e dos programas de cursos vigentes nas nossas universidades.

**1** Uma discussão entre as implicações dos diferentes usos, “decolonizar” e “descolonizar” a universidade, é feita em Palermo e demais autores (2015). Optamos por “decolonizar”, porém, ao longo do artigo, as duas formas serão utilizadas, de acordo com os autores mencionados.

É parte desse esforço de pluralidade epistêmica afirmar as performances tradicionais como vivências que geram saberes, como experiências singulares que possibilitam a atualização, presentificação e, por que não, a transformação do passado; performances que foram criadas e perpetuadas também com a finalidade de transmitir saberes. Como observa Paul Connerton (1999, p. 2), “as imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são [...] transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos rituais)”. O estudo das tradições performáticas, também para Milton Singer (1959, p. xii, tradução nossa), seria fundamental para o entendimento das sociedades:

Considerando que cada tradição tem um conteúdo cultural expresso por seus guardiões por meio de uma mídia cultural específica, a descrição das formas nas quais esse conteúdo é organizado e transmitido em ocasiões determinadas por meios determinados mostra uma particularização da estrutura da tradição que é complementar a sua organização social.

O que percebemos é que os saberes e tradições presentes nas performances tradicionais brasileiras, muitas vezes, são reconhecidos ou legitimados em nossos currículos universitários se mediados, “purificados” e devidamente traduzidos pelos cânones científicos. Nossa perspectiva aqui é justamente problematizar essa tradução, apontando propostas alternativas que já vêm sendo experimentadas.



## PERFORMANCES TRADICIONAIS NA UNIVERSIDADE

Abordaremos a seguir algumas experiências de presença das performances tradicionais na universidade como atividades de ensino e aprendizagem que se constituem em ações de resistência e transformação de visões no ambiente acadêmico. Dentre essas experiências, identificamos diferentes graus de negociação institucional com a universidade. A formalização e a abrangência

de algumas dessas experiências instigam-nos cada vez mais a compreender os processos metodológicos que podem contribuir para a ampliação do espaço para essas epistemologias, ampliar espaços de resistência, alargá-los a ponto de ressignificar sua relação com os espaços de ensino formal.

Sobre as estratégias de resistência das culturas populares, Carvalho (2010, p. 45) comenta:

Ao falar de resistência das culturas populares, podemos pensar em dois processos principais: por um lado, um embate aberto com o Estado que procurou dirigir e controlar as expressões simbólicas em uma direção distinta dos valores estéticos e espirituais das classes populares. Uma vez pressionados a conformar, artistas populares resistiram à unilateralidade estatal e negociaram posições, direitos e deveres, lançando mão de vários modos de organizar seus interesses artísticos próprios. Daí ser possível conceber a tradição cultural popular como uma tradição de instituições culturais populares, com suas pedagogias e hierarquias distintas daquelas impostas à população por meio dos aparelhos ideológicos do Estado. O outro modelo de resistência consistiu em aproveitar as brechas, lacunas e as cegueiras das elites estatais, que não perceberam ou não julgaram de interesse controlar certas expressões simbólicas. Assim, foi mais fácil para as classes populares mantê-las por mais tempo por meio de uma estratégia consciente de ocultamento, invisibilização, disfarce ou camuflagem.

Foi resistindo, aproveitando brechas, gingando, negociando, esquivando e atacando no momento certo que a capoeira conseguiu a façanha de adentrar, por exemplo, as salas de aula dos cursos de Artes Cênicas e de Dança na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Aproveitamos, portanto, a ocasião deste artigo para memorar e, por que não, comemorar dois capoeiristas negros que conseguiram a façanha de adentrar, dos anos 1980 até meados dos anos 2000, a conservadora Unicamp, levando em seus corpos a capoeira: mestre Antônio e mestre Jhaça. Ambos servidores da

universidade, foram respectivamente trabalhadores do Departamento de Artes Corporais (Daco) e do Departamento Artes da Cena (DAC). A questão é: em uma das mais importantes universidades do país, marcada por uma estatística que a revela como racista, tanto ao se considerar o número de estudantes como o número de professores, como uma arte negra encontrou brechas para adentrar?

Vejamos: no âmbito das artes da cena, na contemporaneidade, podemos acompanhar um discurso que propõe uma democratização das técnicas e dos corpos. As técnicas e as metodologias frequentemente estiveram voltadas para a busca de um corpo potente, quando não perfeito. Entretanto, a ideia de potência e eficiência pode variar conforme critérios estéticos definidos por padrões culturais e epistemologias específicas. (SILVA, 2012) Dentre tantas performances tradicionais, talvez a capoeira tenha sido uma das que mais rapidamente tenha feito olhos de artistas da cena brilharem, isso não apenas pela sua maior popularidade e acessibilidade, mas também por sua alta capacidade de desenvolvimento de habilidades tão caras para a arte da cena, como o jogo, a polivalência entre canto, dança, toque – de instrumentos – e, é claro, a ginga.

Antes mesmo do advento do século XX, a capoeira já se configurava como um expressivo elemento da cultura e da sociabilidade de diferentes grupos populares. Sua prática se manifestava em formas de brincadeiras e festejos de rua, embora seus principais registros nesse período encontrem-se, sobretudo, na literatura e documentação policial, onde se vê frequentemente associada ao uso de armas, em situação de repressão e vista, pelas elites, como algo nefasto, embora, algumas redes entre capoeiristas e políticos tenham sido articuladas. (SILVA; FALCÃO; DIAS, 2012, p. [2])

É interessante pensar em como uma manifestação que, em 1890, foi criminalizada e irrompeu o século XX em pleno conflito com a polícia, para somente a partir da década de 1930 se transformar em uma prática cultural de destaque, ganhou projeção nacional e posteriormente internacional. O fenômeno de valorização das culturas populares, os discursos de formação de uma identidade nacional e a indústria do turismo sem dúvida contribuíram com esses processos. Mas há de se considerar que a capoeira soube negociar com o poder e encontrar as

estratégias para permanecer e se expandir. Por outro lado, é evidente que, em alguma medida, essa expansão se deu à custa de perdas de elementos simbólicos afro-brasileiros em benefício de ideais mais esportivistas dessa prática, sobretudo no que diz respeito à capoeira regional e à capoeira contemporânea.

Mestre Antônio foi contratado nos anos 1980 para serviços gerais e, sendo reconhecido por sua maestria na capoeiragem, que chamava de jogo de mandinga, foi convidado para atuar no curso de Dança, no qual acompanhava como músico aulas práticas e ministrava oficinas nas disciplinas de danças brasileiras. No departamento ao lado, mestre Jhaça, discípulo de mestre Antônio, desenvolveu por muitos anos um vigoroso projeto de extensão com capoeira que atendia estudantes do curso de Artes Cênicas, entre outros. No DAC, a partir dos anos 2000, mestre Jhaça passou a colaborar na disciplina de Luta I e II, em que trabalha com capoeira, maculelê, puxada de rede e samba de roda, além de atuar em projetos de pesquisa com interesse na cultura afro-brasileira. Mestre Antônio faleceu em 2001 e mestre Jhaça encontra-se aposentado.

Como vimos até aqui, no exemplo da capoeira, para compreender a riqueza epistemológica das performances tradicionais brasileiras, é importante ter em vista que grande parte do saber que elas carregam passa invariavelmente pelo corpo. E porquanto a organização disciplinar de saberes alije o corpo expressivo dos processos de construção de conhecimento, nas artes da cena, essa episteme foi preservada e valorizada. Logo, não é de se espantar que, em cursos de Teatro e Dança nas universidades brasileiras, os saberes das performances populares encontrem brechas para adentrar, principalmente se considerarmos que, em boa parte dos cursos universitários, o corpo é anulado e domesticado, estando, na maior parte do tempo, sentado e quieto (BAITELLO JUNIOR, 2012), obedecendo à hierarquia de fala e de movimento que determina ao estudante um lugar fisicamente passivo. Ao manter o corpo passivo, alguns modos de conhecer e pensar também são suprimidos, não reconhecidos.

Muito se tem debatido a respeito da necessidade de busca de caminhos decoloniais para a criação artística e para as pedagogias nos nossos contextos austrais/orientais/subalternizados, e esses caminhos estão todos por experimentar e criar. Temos mais perguntas do que respostas a esse respeito, o que parece um bom

sinal, desde que isso não nos paralise. Elisa Belém (2016, p. 129), ao pensar sobre as contribuições da crítica decolonial para as artes da cena, traz uma perspectiva – que Bakhtin talvez já postulasse há muitos anos – que nos provoca a pensar sobre os recursos que temos para essas transformações quando pergunta:

como superar a colonialidade e suas marcas? Talvez a resposta já esteja dada na própria cultura brasileira, que por meio da festa e da brincadeira, da fuga e da inteligência, tornou possível, por exemplo, a reocupação do lugar de rei pelo escravo africano, no Congado; a transgressão das normas de gêneros e papéis sociais no Carnaval; o aparecimento do desafio no Cavalo Marinho, no repente e nas formas de histórias orais, chegando até a literatura de cordel.

Talvez o contato, a resignificação e a compreensão dos saberes envolvidos nas performances populares e tradicionais nos ajudem a curar uma ferida colonial que se manifesta cotidiana e enfaticamente nos projetos pedagógicos dos cursos de graduação e pós-graduação no país.

Não pretendemos afirmar com isso que, no contato com os fazeres tradicionais, estejam todas as soluções para nossas feridas de opressão e subalternização. Os conflitos de gênero, de crença religiosa, raciais, geracionais e de classe também se manifestam no interior das comunidades e de suas das festas e brincadeiras tradicionais. Pensamos aqui, todavia, em uma estruturação de modos de fazer e de partilhar saberes que podem ser referências inclusive para refletir sobre conflitos e tensões dessa natureza, numa Banda de Moebius em que características presentes na estrutura de relação da própria manifestação são o potencial para transformar as idiosincrasias presentes em seu interior.

Esse potencial é semelhante àquele que está na nossa própria condição de colonizados, se considerarmos que, na instituição da colonização em si, já nasce o potencial decolonial. (MIGNOLO, 2007) É um potencial de implosão de dentro da estrutura a ser transformada, tanto no que diz respeito aos colonialismos externos quanto aos internos. No caso de docentes e discentes e das posições de poder e subalternidades predominantes em nossas instituições educacionais, essa implosão é fundamental e se manifesta, entre outras coisas, numa postura

de estranhamento e questionamento do que está naturalizado, bem como de ampliação da escuta da alteridade.

Questionamentos sobre as estruturas coloniais de poder e saber podem ser verificados, por exemplo, no número crescente, nos últimos anos, de artistas-educadores atuantes em universidades brasileiras que fundamentam parte de seus trabalhos na relação entre as artes da cena e as performances populares tradicionais. Mencionamos alguns deles: Graça Veloso, Izabela Brochado, Luciana Hartmann e Jonas Sales, da Universidade de Brasília (UnB); Renata Lima, Marlini Dorneles e Joana Abreu, da Universidade Federal de Goiás (UFG); Alexandra Dumas e Nete Benevides, da Universidade Federal de Sergipe (UFS); Marianna Monteiro, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP); Graziela Rodrigues, da Unicamp; Eliene Benício, Suzana Martins, Daniel Marques e Daniela Amoroso, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Zeca Ligiêro, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio); Narciso Telles, Renata Meira e Vilma Leite, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Tácito Borralho, Giselle Vasconcelos e Ana Braga, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Gilson Costa, da Universidade Federal do Ceará (UFC); Carolina Laranjeiras e Ana Valéria Vicente, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); André Carrico, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Amanda Ayres, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA); entre outros.

Também é possível identificar, numa visita rápida aos programas pedagógicos de curso divulgados pelos sítios eletrônicos dos cursos de graduação relativos a artes da cena de algumas universidades brasileiras, disciplinas que buscam o diálogo com as culturas populares. A UFBA, por exemplo, conta com a disciplina Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro; a UFU tem no fluxograma da graduação em Teatro uma disciplina optativa chamada Teatro e Cultura Popular; o curso de graduação em Teatro da UFC oferece entre suas disciplinas optativas Mitologia e Práticas Musicais dos Povos Indígenas, Mitologia e Práticas Musicais Afrodescendentes, Antropologia da Cultura Brasileira e Etnocologia; o bacharelado e a licenciatura em Artes Cênicas da UnB conta com a disciplina Teatralidades Brasileiras; os cursos de graduação em Dança da UFB e da UFPB oferecem como disciplina Danças Populares Brasileiras.

Contudo, mesmo que seja possível identificar um alargamento do reconhecimento das culturas populares tradicionais como produtoras de saberes, ainda há muito a ser investigado no que diz respeito às metodologias utilizadas em sala de aula e aos referenciais teóricos utilizados. Algumas instituições e pesquisadores desempenharam papel fundamental nesse processo inicial de reconhecimento, como é o caso do professor Armindo Bião e da UFBA, com as pesquisas de etnocenologia no Brasil. Quando Bião, nos anos 1990, participou do movimento de criação do conceito e do campo de estudos da etnocenologia, junto com os professores franceses Jean-Marie Pradier e Jean Duvignaud, talvez não imaginasse a importância desse passo para os estudos acadêmicos das artes da cena no Brasil. Propor o estudo das práticas espetaculares de diferentes culturas sob uma perspectiva analítica não eurocêntrica, aqui em nosso país, significou, entre outras coisas, criar um espaço de legitimidade para estudos de performances das culturas populares no ambiente da pesquisa acadêmica. Mais ainda, a sistematização dessas pesquisas foi motor para a criação de um programa de pós-graduação na área de artes cênicas muito significativo para o fortalecimento desta, que, posteriormente, acabou por participar da criação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace).

Em outras áreas, não necessariamente diretamente relacionadas com as artes da cena, podem-se encontrar algumas outras iniciativas, que não cabem, no entanto, no corpo deste artigo. Mencionaremos aqui, porém, uma bastante relevante: a do curso de Pedagogia da Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Com sua implantação pelo Ministério da Educação (MEC) iniciada em 2010, a UNILAB conta com *campi* em dois estados brasileiros: Ceará e Bahia. É no Recôncavo Baiano, no *campus* dos Malês, em São Francisco do Conde, que está o curso de Pedagogia. Este tem, em sua matriz curricular, disciplinas obrigatórias como: Fundamentos Filosóficos e Práticos do Samba e da Capoeira; Filosofia da Ancestralidade e Educação; Lugares de Memória e Práticas Pedagógicas Afro-Brasileira e Indígena; Ensino de Ginga, Corporeidade e a Mandinga; e Arte Africana e Afro-Brasileira na Educação. Uma breve olhada no ementário das disciplinas em questão deixa antever um lugar ainda incomum de reconhecimento das metodologias de partilha dos saberes populares tradicionais para a formação do futuro pedagogo.

O levantamento mais detalhado dos artistas-docentes nas universidades brasileiras e dos projetos que valorizam as performances populares tradicionais com referência importante na educação escolar é algo que ainda está por ser feito. Citamos essas iniciativas aqui para reforçar que já existe um importante movimento nesse sentido. Como diz Paulo Raposo (2010, p. 19): “Ao compreender o artista como construtor de conhecimento e o cientista como um criador, muitos paradigmas e, sobretudo, muitos preconceitos, têm sido derrubados”. Nosso desafio nas universidades brasileiras, para derrubar paradigmas e preconceitos, é que os mestres sejam reconhecidos como artistas, criadores, pensadores, produtores de conhecimento.

Muito embora as instituições de ensino brasileiras, sobretudo na última década, tenham avançado no reconhecimento dos saberes produzidos e transmitidos pelas performances populares e tradicionais, o que se percebe é que ainda há fortes limitações na forma com que essas manifestações são trabalhadas em sala de aula. Em primeiro lugar, em grande parte dos casos citados, são professores(as) brancos(as), de classe média, com formações “clássicas” – cujos referenciais são majoritariamente provenientes do hemisfério Norte – que ministram as disciplinas. Em segundo lugar, nem sempre são previstas aulas práticas nos programas das disciplinas. Mas como ensinar samba sem sambar?<sup>2</sup> Como proporcionar aprendizagem das performances tradicionais sem vivenciá-las? Em terceiro lugar, os espaços e tempos universitários são pouco favoráveis – para dizer o mínimo – a esses processos de transmissão de saberes que envolvem os sujeitos na integralidade de seus corpos. Embora a divisão disciplinar, a duração da hora-aula e as estruturas físicas das salas de aula causem imensas dificuldades, veremos que não são impeditivos a esses trabalhos.

**2** Fazemos aqui alusão ao artigo de Alexandra Dumas (2013), que problematiza a questão fazendo alusão à letra do samba de Noel Rosa “Não se aprende samba no colégio”.



## ENCONTRO DE SABERES

Procurando enfrentar os desafios implicados nesse processo, em 2010, foi iniciado, na UnB, o projeto Encontro de Saberes, uma iniciativa do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e

na Pesquisa (INCTI) como parte do Programa de INCTs do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenado pelo professor José Jorge de Carvalho, o projeto consiste no reconhecimento e na inserção de mestres de saberes tradicionais como professores em universidades públicas latino-americanas. O propósito do Encontro de Saberes é que as ciências sociais e humanidades reconheçam os saberes tradicionais e populares não apenas como objetos de estudos, mas também como referentes de conhecimentos tão válidos quanto os modernos. Fundamental também no projeto é o reconhecimento de mestres e mestras tradicionais como pares, aptos a ocuparem o lugar de sujeito suposto saber, que docentes de ensino superior já ocupam na universidade.

Para isso, propõe pressupostos fundamentais, tais como a indissociabilidade entre teoria e metodologia, bem como entre reflexão e intervenção. (CARVALHO; FLÓREZ FLÓREZ, 2014) Através de ações concretas que visam promover o diálogo entre os saberes acadêmicos e os saberes indígenas, afro-brasileiros e tradicionais, o projeto vem se expandindo, sendo realizado atualmente em algumas universidades brasileiras – UnB, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Estadual do Ceará (UECE), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal Fluminense (UFF), entre outras – e em uma universidade colombiana – a Universidad Javeriana.

Adotando como carro-chefe a criação e realização da disciplina Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais, o projeto tem proporcionado que mestres e mestras de diferentes tradições atuem nas universidades mencionadas como professores, no âmbito do ensino – um dos pilares do aclamado tripé universitário: ensino, pesquisa e extensão –, em remuneração idêntica à oferecida aos professores substitutos ou colaboradores. Ao longo desses anos, já participaram do projeto mestres ligados a importantes manifestações tradicionais brasileiras, como reisado, congada, bumba meu boi, cacuriá, folia do divino, carimbó, festas de caboclos, jongo, festas e rituais indígenas, candomblé, entre outros. Essas experiências têm permitido impulsionar o debate sobre a urgência de ações que promovam a decolonização do modelo de conhecimento “universal” aplicado nas universidades brasileiras

e latino-americanas, bem como refletir sobre os desafios metodológicos que se apresentam na concretização desse diálogo interepistêmico.

A disciplina costuma ser dividida em módulos de algumas semanas, dos quais participam os mestres e professores parceiros, de acordo com as afinidades “disciplinares”. Dessa forma, na primeira edição da disciplina, em 2010, mestre Biu Alexandre, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado, em Pernambuco, teve como parceiras as professoras Luciana Hartmann e Rita de Almeida Castro, do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Em artigo sobre a experiência com o mestre, elas comentam: “Estamos tão habituados a dissociar e segmentar os saberes, categorizá-los em disciplinas com suas ementas específicas, que nos parece estranho falar de um lugar que busca uma integração entre sentir, pensar e fazer”. (HARTMANN; CASTRO, 2013, p. 115) Em relação a essa integração, o documento *Encontro de Saberes: bases para um diálogo interepistêmico* informa:

A transmissão de conteúdos dá-se a partir da postura de pensar-sentir-fazer. Isso significa que o processo de ensino-aprendizagem não privilegia apenas o campo intelectual, convocando o corpo e os sentidos para participarem no trabalho formativo. Desta maneira, a transmissão de conteúdos ocorre através das técnicas de oralidade, das práticas de observação, da manipulação e confecção de objetos, dos trabalhos de campo, dos ritmos e performances e assim por diante. (INCTI, 2015, p. 8)

Ilustraremos o impacto do Encontro de Saberes em seus vários planos – epistêmico, pedagógico e cultural – com uma breve descrição da edição de 2017, na UnB, coincidentemente a que contou com o maior número de mestres convidados desde o início do projeto, em 2010. Foi também a edição que incluiu mais gêneros e formas performáticas tradicionais, em cinco dos oito módulos ministrados pelos mestres e mestras.

O primeiro módulo foi ministrado por Mãe Dora (Doralice Barreto), ialorixá do terreiro Ilê Asé T’Ojú Labá, localizado na Cidade Ocidental, em Goiás. Ela teve como acompanhante a filha, Mariana Regis, e essa é uma característica muito comum entre os mestres: sempre vêm acompanhados de familiares e/ou amigos

próximos, integrantes de sua comunidade. O módulo teve como professor parceiro José Jorge de Carvalho, do Departamento de Antropologia da UnB, e tematizou as vestimentas sagradas do candomblé. Mãe Dora, com sua filha, explicou como se dá a criação e confecção da indumentária do povo do terreiro. Ela é uma estudiosa das inovações da indústria têxtil: pesquisa estilistas brasileiros contemporâneos e os materiais que eles vêm utilizando, como Alexandre Herzcovitch, que trabalha com borracha; Ronaldo Fraga, com a fibra de coco; e Jun Nakano, com celulose. Atualmente, ela veste os orixás com tecido feito de fibra de coco. Segundo ela: “*A tradição não se ensina, você vai aprendendo*”.

Mãe Dora é uma das poucas especialistas nas roupas dos orixás que sabe tecer o ponto chamado “barafunda”, empregado principalmente para roupas femininas, ainda que possa ser usado para camisas e batas brancas masculinas. Segundo Dora, apenas a famosa Casa do Alaká, no Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, ainda mantém viva a tradição da barafunda. Além de liderar um terreiro de candomblé, Dora criou também um projeto social para a qualificação artística de jovens da sua comunidade, que já conta com um afoxé plenamente estabelecido e um grupo de coco. Desse modo, ela é emblemática do modo de expressão cultural de inúmeros mestres das culturas populares que lideram e organizam, na mesma comunidade, várias agrupamentos; algumas sagradas, outras profanas.

A associação, no mesmo espaço comunitário, de expressões esteticamente diversas, como o candomblé, o afoxé e o coco, promove uma das características principais e distintivas dos mestres e mestras em relação à nossa formação acadêmica: a polimatia. Enquanto nós, docentes universitários de formação ocidental, somos pressionados por colegiados e associações acadêmicas a adotar uma via do saber cada vez mais especializada e muitas vezes desestimulados, rejeitados, mal vistos ou mesmo punidos por pesquisar temas que pareceriam “invasão de seara alheia”, os mestres e mestras vão, ao longo de sua trajetória, acumulando saberes múltiplos e distintos – como se fossem diferentes especialidades na nossa comunidade acadêmica –, muitas vezes necessários para dominar expressões culturais que integram inúmeras linguagens estéticas e simbólicas.

Zé Bengala e Bingueiro, mestres de congada e moçambique – Irmandade dos Arturos –, em Contagem, em Minas Gerais, enfatizaram, no segundo módulo, a

dimensão sagrada do gênero comumente denominado de congada, que é propriamente definido por eles como reinado. Assim como Dora cantou cantos dos orixás e Mãe Lu fez um pequeno xirê na aula final de seu módulo, os Arturos também trouxeram as artes performáticas sagradas para o âmbito tido como laico ou secular da universidade. Zé Bengala é particularmente consciente dos processos de canibalização sofridos pelo reinado provocados por músicos comerciais de Minas Gerais que reproduzem, de um modo simplificado e fora de contexto, cantos de repertório do reinado, sem pedir licença à comunidade para sua reprodução.

A presença de Zé Bengala abriu um novo capítulo nas teorizações sobre a canibalização e expropriação das tradições no processo de tradução modernista – como no modo do *Manifesto Antropofágico* de Oswald Andrade – e de tradução para entretenimento, muito comum nas últimas décadas com a expansão de encontros e festivais de culturas tradicionais. A novidade é que o próprio mestre pode finalmente colocar seu ponto de vista com suas próprias palavras, ou melhor, com seus próprios significantes, incluindo os não verbais. Abriu-se também um novo espaço de parceria com a proposta de preparar um texto a seis mãos, entre Zé Bengala, Glaura Lucas – pesquisadora dos Arturos e professora parceira nessa edição – e José Jorge de Carvalho, sobre os predicamentos descritos pelo mestre durante o seu módulo.

O terceiro módulo foi ministrado por cinco mulheres Kalunga: mestra Dainda, vó Procópio, Fiota, Tuia Kalunga e Bia Kalunga, moradoras de quilombos localizados nos municípios de Cavalcante e Teresina de Goiás e teve como professores parceiros José Jorge de Carvalho e Luciana Hartmann, do Departamento de Artes Cênicas da UnB. São mulheres de diferentes gerações que falaram da importância da organização das mulheres nos quilombos e contaram suas histórias de vida, trouxeram produtos cultivados por elas e suas famílias, além de roupas confeccionadas por Tuia – na marca que ela vem desenvolvendo com o coletivo de mulheres. Elas fizeram demonstrações e ensinaram cantos e danças praticados pela comunidade durante o giro da Folia de Reis, como a sussa. Fiota ensina: “*Ganhei muita educação de minha mãe. Educação pela criação*”. O momento mais tocante do módulo foi marcado pela profunda emoção de vó Procópio ao compartilhar com a turma que, apesar de viajar muito e de frequentemente ser convidada para

se apresentar em universidade, era a primeira vez em que ela mesma podia contar sua história, e não apenas ouvi-la pela boca de um(a) pesquisador(a).

Gilberto Kubeo, mestre indígena jovem, de língua kubeo, da família linguística tukano, do Alto Rio Negro, professor em uma escola indígena, foi o responsável pelo quarto módulo, que teve como professor parceiro Thiago Chacon, do Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássica da UnB. Gilberto compartilhou com os alunos o mito do Jurupari e os rituais a ele ligados, entremeados com sua história de vida. O Jurupari configura, em termos de mitologia comparada, uma das grandes narrativas do mundo amazônico de toda a América do Sul, sendo conhecido dos pesquisadores desde o século XIX. Essa foi, porém, provavelmente, a primeira vez que o mito do Jurupari foi narrado e discutido em uma universidade por um indígena mestre dessa tradição. Ele ensina aos alunos: *“Não é só a força física que interessa, mas também a força espiritual”*.

O importante líder indígena do Alto Rio Negro, no Amazonas, Álvaro Tukano foi o responsável pelo quinto módulo, também acompanhado do professor parceiro Thiago Chacon. Álvaro abordou a relação entre a sociedade não indígena e as comunidades indígenas, trazendo aspectos levantados também em seu livro *O mundo Tukano antes dos brancos: um mestre Tukano*, lançado em 2017.

O quinto módulo foi ministrado por Davi Kopenawa, de Rondônia, representante da comunidade Yanomami, reconhecido nacional e internacionalmente na defesa das questões indígenas e ambientais. Acompanhado pela professora parceira Ana Tereza Reis, da Faculdade de Educação da UnB, Davi falou sobre a invasão por instituições ocidentais e pessoas não indígenas – que Davi e sua comunidade chamam de *Napë* – nas comunidades indígenas. Também falou sobre infância e educação da criança yanomami e sobre ciência, tradição e cosmopolítica.

Mãe Lu, ialorixá da casa Ilê Iemanjá Ogunté, da nação nagô de Recife, em Pernambuco, acompanhada de sua assistente e filha, Bárbara, foi a responsável pelo sexto módulo da disciplina. Acompanhadas do professor José Jorge de Carvalho, elas compartilharam ensinamentos sobre as tradições, costumes, rituais e sobre os orixás da sua casa de nação de nagô. Segundo Mãe Lu: *“Nossa raiz é como capim: quanto mais corta, mais cresce”*.

Mestre Tata Mutá Imê, da nação de Angola de Salvador (Angolão Paquetan), Bahia, ministrou o sétimo módulo, com a parceria do professor Nelson Inocêncio, do Departamento de Artes Visuais da UnB. Falou das práticas realizadas na nação de Angola, dos rituais, dos *nkises* – frequentemente “traduzidos” por orixás – e suas características: “*O caminho é único, é só seu; a estrada é diferente para cada um*”; “*Se eu tenho medo do que é meu e de mim, eu terei coragem com o que?*”. Um dos pontos de convergência entre os mestres da religiosidade de matriz africana é a relação íntima que suas comunidades possuem com a natureza, o meio ambiente, e a importância que conferem à sua manutenção, pois da natureza advêm, também das divindades, sejam *nkises*, orixás ou voduns, as forças vitais.

O último módulo foi ministrado pelo mestre Antônio Bispo, do quilombo Piquizeiro, localizado no município de Francinópolis, no estado do Piauí. Mestre Bispo, com a parceria do professor Joaze Bernardino, do Departamento de Sociologia da UnB, ministrou sua aula utilizando como referência seu livro, *Colonização, quilombos, modos e significações*, publicado pelo INCTI em 2015. O mestre compartilha com a turma: “*O branco nomina para dominar, então eu resolvi dar nome pras coisas também*”.

Partindo da riqueza da edição de 2017, podemos refletir que o Encontro de Saberes proporciona uma recolocação dos estudos acadêmicos sobre as tradições performáticas ao possibilitar, provavelmente pela primeira vez, a construção de descrição, análise e reflexões críticas em um processo de troca, colaboração e parceria entre os pesquisadores e os mestres dessas tradições. Por exemplo, Mãe Dora, Mãe Lu, mestre Zé Bengala e Tata Muitá Imê apresentaram cantos e rezas sagrados das suas tradições, porém delimitaram rigorosamente quais cantos seriam pertinentes para uma sala de aula, retirando os cantos que chamaram de fundamento. Assim, a crítica à expropriação das tradições, entre outros posicionamentos teórico-críticos que elaboramos, ganharão outra precisão, abrangência e profundidade quando forem feitos em colaboração com os mestres e mestras das tradições. No caso específico da epistemologia das performances culturais, que são entendidas como arte da relação, o Encontro de Saberes pode ser uma grande oportunidade para um enriquecimento dessa área de estudos no Brasil, dada a alta presença de mestres e mestras com quem poderemos dialogar.

## A TRADUÇÃO QUE RESPEITA E RECONHECE A TRADIÇÃO

Para finalizar, levantamos algumas reflexões oriundas das experiências de partilha com os mestres, as quais são fundamentais contribuições para repensarmos metodologias de ensino e aprendizagem das artes da cena. Um dos aspectos que logo se faz presente é que a ideia de “conteúdo dado, conteúdo aprendido”, presente na educação clássica ocidental, é rompida com os mestres. Com eles, *há um convite ao aprendizado*, de não obrigatoriedade. O processo é coletivo, embora o desenvolvimento de cada um seja individual, de acordo com suas habilidades, que são descobertas, acionadas e desenvolvidas no processo. Há respeito pelas particularidades de cada um. Outro aspecto importante a ser considerado é que a biografia dos mestres *é fundamental no processo* de transmissão das tradições, pois *é sua história* pessoal que os constitui e que os legitima. Isso gera uma relação que transcende o saber racional, posto que se estabelece, também, entremeada com a afetividade: o pensar-sentir-fazer<sup>3</sup> ocorre no exercício prático da convivência e da transmissão de saberes.

Os discentes participantes das diversas edições da disciplina Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais, ofertada desde 2010, são convidados a redigirem um diário de bordo e os compartilharem com os professores parceiros.<sup>4</sup> Em geral, eles *têm enfatizado o seu sentimento de angústia pela falta de vivências* práticas na universidade – podemos pensar nisso como a percepção de falta de engajamento corporal dos alunos nas disciplinas – e de como a convivência com os mestres oferece, ao contrário, a possibilidade de, através da prática, aceder ao conhecimento. Mais do que produção de resultados mensuráveis ou tangíveis, a prática aparece como uma experiência de construção coletiva de conhecimento. Eles salientam também a importância do contato: com os mestres, com os colegas, com o ambiente ao redor, contato físico, emocional, intelectual e também espiritual. A percepção geral é de que a vivência direta com os mestres permite que se repensem as formas hegemônicas de construção de conhecimento. A disciplina promove ainda uma inversão: os mestres deixam de ser “objeto” de estudo e assumem seu lugar de professores, agentes de saber.

3 Para conceituação de pensar-sentir-fazer, ver Carvalho e Águas (2015).

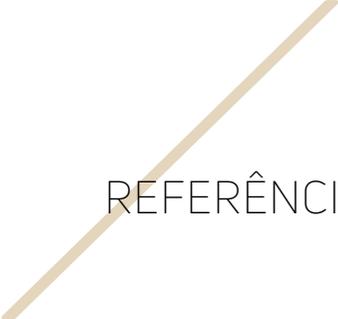
4 A disciplina tem oferta aberta, de modo a ser acessível para estudantes dos diferentes cursos da universidade. Ver: <https://matriculaweb.unb.br/graduacao/disciplina.aspx?cod=201154>.

O Encontro de Saberes permite, desse modo, uma renovação do campo de estudo das festas e das culturas nas suas várias dimensões. Na dimensão etnográfica, a descrição é oferecida pelos próprios mestres – sendo complementada, e não totalizada e controlada como antes –, pelo(a) professor(a) parceiro(a) conceitual. De fato, porque os mestres oferecem, nas suas aulas, as suas próprias categorias de análise – e elas são formuladas justamente pela situação de serem colocados, pela primeira vez, na condição de professores, isto é, do que Lacan denominou de “sujeito suposto saber”, ocupantes do lugar de docentes e cientistas. Na dimensão artística, porque os mestres partilham valores estéticos próprios, específicos, diferenciados, com códigos e identificações que muitas vezes se manifestam no corpo. E na dimensão pedagógica, porque ensinam os seus gêneros e rituais com seus métodos próprios de transmissão, sem a necessidade da tradução que até agora era exercitada exclusivamente pela nossa classe de docentes acadêmicos.

Retornando ao tema inicial da relação entre tradição e tradução, a tradição sempre exige uma tradução interna à comunidade, pois a nova geração reproduzirá o que aprendeu dos seus mestres traduzindo as expressões simbólicas e estéticas tradicionais nos termos das novas condições históricas e sociais em que lhes tocará viver. Nessa tradução intracomunitária da tradição, os dois momentos, o dos mestres e dos seus discípulos, permanecem vigentes. A questão política, estética e epistêmica da canibalização por parte dos grupos parafolclóricos, descolados dos seus vínculos com os grupos e mestres tradicionais com quem aprenderam, é que eles apagam o momento da tradição e absolutizam, como se fosse autônoma e independente, a tradução que apresentam. Transformar essa relação é fundamental para oxigenar caminhos metodológicos no ensino e aprendizagem na universidade.

Procuramos abordar neste artigo algumas experiências pedagógicas que têm se esforçado não apenas para reconhecer a existência de outras epistemologias e os saberes presentes nas performances tradicionais brasileiras, mas também para proporcionar o diálogo direto, em instituições formais de educação – no caso, universidades –, entre professores, estudantes, mestres e mestradas detentores desses saberes ancestrais e contemporâneos. A universidade, em sua potência de ser um “universo de diversidade”, pode, assim, assumir o compromisso político

com experiências que reposicionam a tradução e a colocam em outros termos: nelas, é a *própria* tradição, encarnada na voz e no corpo de seus mestres e mestras, que fala, sente, conta histórias, canta, dança, ri, chora, ensina.



## REFERÊNCIAS

- BAITELLO JUNIOR, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2012.
- BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? *ILINX - Revista do Lume*, Campinas, n. 10, p. 99-106, 2016.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta, 1999.
- CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares da América Latina. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 14, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.
- CARVALHO, José Jorge de. *Epistemômetro: um modelo de leitura multifatorial da episteme eurocêntrica das ementas e dos cursos das universidades brasileiras*. Brasília, DF: INCTI, 2017.
- CARVALHO, José Jorge de; ÁGUAS, Carla Ladeira Pimentel. Encontro de saberes: um desafio teórico, político e epistemológico. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EPISTEMOLOGIAS DO SUL: APRENDIZAGENS GLOBAIS SUL-SUL, SUL- NORTE E NORTE-SUL, 2015, Coimbra. *Atas [...]*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2015. p. 1017-1027.
- CARVALHO, José Jorge de; FLÓREZ FLÓREZ, Juliana. Encuentro de Saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico. *Nómadas*, Bogotá, n. 41, p. 131-147, 2014.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GOSFROGUEL, Ramón (comp). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre, 2007. p. 79-91.
- DUMAS, Alexandra Gouvea. Não se aprende samba no colégio? Folguedos populares e processos pedagógicos. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, Palmas, v. 1, n. 1, p. 81-90, jul./dez. 2013.
- HARTMANN, Luciana; CASTRO, Rita de Almeida. Saberes que se encontram: reflexões sobre uma experiência de troca com Mestre Biu Alexandre. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, ano 6, n. 10, p. 113-126, 2013.
- INSTITUTO DE INCLUSÃO NO ENSINO SUPERIOR E NA PESQUISA - INCTI. *Encontro de saberes: bases para um diálogo interepistêmico*. Brasília, DF: INCTI, 2015.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central: Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos: Instituto Pensar, 2007.

PALERMO, Zulma (comp.). *Des/decolonizar la universidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2015.

RAPOSO, Paulo. Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance. In: FERREIRA, F.; MULLER, R. (org.). *Performance: arte e antropologia*. São Paulo: HUCITEC, 2010. p. 19-49.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília, DF: INCTI, 2015.

SILVA, Renata de Lima. A potência artística do corpo na capoeira. *ILINX – Revista do Lume*, Campinas, v. 2, n. 1, p. 1-14, 2012.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira; DIAS, Cleber. Discursos sobre a tradicionalidade da capoeira angola: a influência e o papel dos capoeiristas. *Revista Culture-Kairós*, Paris, n. 1, p. [1-10], 2012. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/pdf/489.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SINGER, Milton. *Traditional India: structure and change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

TUKANO, Álvaro. *O Mundo Tukano antes dos Brancos: um mestre Tukano*. Brasília, DF: INCTI/UnB/CNPq, 2017.

VELHO, Otávio. Apresentação. In: PEREZ, L.; AMARAL, L.; MESQUITA, W. (org.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

**LUCIANA HARTMANN:** é professora do Departamento de Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG).

**JOSÉ JORGE DE CARVALHO:** é antropólogo, professor titular do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (UnB). Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB. Bolsista de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**RENATA DE LIMA SILVA:** é professora do Departamento de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG).

**JOANA ABREU:** é professora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG).