

O VAI E VEM DE *LOS CHINELOS* NO CARNAVAL MEXICANO:
corpo e pesquisa de campo em expressões populares

THE COMES AND COMES OF *LOS CHINELOS* IN THE MEXICAN
CARNIVAL: body and field research in popular expressions

Renata Celina de Morais

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3321-596X>

Daniela Maria Amoroso

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7430-1429>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n1ID36342

Resumo

A escrita compõe reflexões concebidas a partir de uma pesquisa de campo na cidade de Tepoztlán, no México, em que as pesquisadoras vivenciaram a experiência do corpo estrangeiro na troça carnavalesca denominada *Los Chinelos*. O objetivo é reforçar a relevância da experiência do corpo como acontecimento na investigação das danças populares por enriquecer as percepções. As problematizações foram construídas por presenciarem durante a festividade, circunstâncias de enfrentamento ao determinismo e a padrões paradigmáticos que podem provocar a redução da experiência investigativa. Utilizamos as noções de alteridade, relação pela participação e espetacularidade da etnocenologia, a análise de imagens e referências bibliográficas que dialogam com as questões levantadas e ampliam as percepções sobre a pesquisa de campo nas expressões populares. O resultado desse bailado e dos pensares por ele estimulado, aponta para a necessidade de uma visão mais crítica sobre os elementos segregadores que se encontram velados nos fazeres populares seja no Brasil ou fora dele, e na compreensão da importância da pesquisa de campo como forma de letramento em dança.

Palavras-chave: carnaval; danças populares; los chinelos ; pesquisa de campo.

Abstract

The writing comprises reflections conceived from field research in the city of Tepoztlán, Mexico, in which researchers experienced the experience of the foreign body in the carnival show called *Los Chinelos*. The objective is to reinforce the relevance of the experience of the body as an event in the investigation of popular dances by enriching perceptions. The

problematizations were constructed by witnessing, during the festivity, circumstances of confronting determinism and paradigmatic patterns that can lead to a reduction in the investigative experience. We use the notions of alterity, relationship through participation and spectacularity of ethnocenology, the analysis of images and bibliographic references that dialogue with the questions raised and expand perceptions about field research in popular expressions. The result of this ballet and the thoughts it stimulated, points to the need for a more critical view of the segregating elements that are hidden in popular practices, whether in Brazil or abroad, and in understanding the importance of field research as a form of dance literacy.

Keywords: carnival; popular dances; los chinelos; field research.

Introdução

Nós, cientistas sociais, não estamos na mesma posição que os romancistas que são livres a escrever sobre estados que nunca passaram, mas que conseguem imaginar através da empatia. Nós devemos passar pelo gelo e pelo fogo do que descrevemos.

(Texto: Ruth Landes e a cidade das mulheres: uma releitura da antropologia)

Parafraseamos a antropóloga Ruth Landesⁱ, em nossas pesquisas nas artes cênicas que tem como princípio metodológico a “vista de campo” como a etnocenologiaⁱⁱ, por exemplo, passamos poeticamente pela roda e sambamos o miudinho a fim de construir saberes que antecedem a escrita das letras. Isso significa dizer que, inspiradas por Ruth Landes, estamos preocupadas em não descrever aquilo que imaginamos, mas sim aquilo que vivenciamos, admitindo, contudo, que sempre teremos uma experiência localizada no tempo e espaço dos corpos que juntos fazem emergir um acontecimento. Por isso, nosso objetivo é reforçar a relevância da experiência na investigação das danças populares por enriquecer as percepções. No nosso caso, o acontecimento espetacular de Los Chinelosⁱⁱⁱ. A grafia do corpo em movimento pode, e em alguns momentos deve, vir antes de várias outras coisas. Neste entendimento, a implicação do corpo brincante em contextos cujas manifestações populares acontecem, passa a ser um exercício de contínuas aprendizagens junto àqueles que fomentam a brincadeira. Assim, quando o corpo, entendido no contexto da etno-skênos^{iv}-logia (AMOROSO, 2024), se movimenta e acessa códigos da tradição, ele entende sentidos que nos parecem fundamentais para o letramento da dança que não foi codificada e sistematizada conforme os movimentos artísticos e escolas de Dança clássicas.

Assim, o bar, a praça, a calçada da igreja e a rua vão sendo os espaços ocupados para o acontecimento espetacular popular, muito embora sua presença nos teatros e nas universidades tenham avançado nas últimas décadas na proposição de que queremos e podemos transitar em múltiplos lugares e compor discursos. Entretanto, são fazeres que emergem de comunidades rurais e/ou urbanas e que partem de diferentes contextos históricos. Foi com o que nos deparamos ao chegarmos em Tlayacapan. Ao tratarmos dessa experiência, entendemos que a descrição do “como” chegamos até ali se faz importante já que estamos tratando de um ambiente de pesquisa acadêmica com foco nas culturas populares. Renata Morais, à época dessa experiência descrita neste artigo, era doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia sob orientação da professora Daniela Amoroso, professora permanente do PPGDança. Ambas viajaram para o México para organizar um estágio doutoral de Morais através da rede de pesquisa do Grupo de Pesquisa Umbigada, por meio do professor mexicano Pablo Parga^v, na *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*^{vi}.

Desembarcando no México às vésperas do carnaval daquele ano, soubemos que haveria na cidade de Tepoztlán, a troça denominada *Los chinelos*, muito tradicional no Estado de Morelos, México. Localizada cerca de 80 quilômetros da capital mexicana, é uma cidade cheia de cores, histórias e fica na região centro-sul do país, conforme mapa:



Imagem1: mapa do Estado de Morelos em que se localiza a cidade Tepoztlán, México. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Morelos_in_Mexico_%28location_map_scheme%29.svg

Em uma viagem descontraída, gentilmente acompanhadas pelo professor Pablo Parga, fomos conhecer este *pueblo mágico* (povo mágico), assim conhecido por ser considerado um lugar energético, místico e de paz com paisagens encantadoras. Foi neste

encontro que começaram as primeiras inquietações provocadas pelas espetacularidades^{vii} de *Los Chinelos* que nos acompanharam durante os meses seguintes de estudos, no México e no Brasil, e que passaram a fazer parte das nossas reflexões como docentes-artistas-pesquisadoras da área.

Los Chinelos: Do Protesto À Festa

Poucos dias antes da quarta-feira de Cinzas, as ruas de Tepoztlán, México, se enchem de agitação e as troças anunciam a chegada do Carnaval com fogos e músicas tradicionais. Vale à pena destacar que o carnaval mexicano não se configura como feriado nacional, como temos no Brasil, e que os estados e comunidades celebram em datas diferentes. Geralmente cada povoado (*pueblo*) elege um final de semana para esta festividade acontecer, com carnavais que se estendem até o mês de abril. Dessa maneira, é possível participar da festa em diferentes cidades e cada uma delas têm seus blocos e cortejos dentro da programação que conta também, em algumas comunidades, com apresentações teatrais.

Ao chegar em Tepoztlán vimos ruas cheia de cores, música, comércio e pessoas que chegavam aos poucos, como demonstram as imagens:



Imagem 2: ruas de Tepoztlán durante o desfile de *Los chinelos*. Fonte: Morais, 2022

Essa tradição de *Los chinelos* nasceu como ato de resistência com o final da intervenção espanhola no México em meados do século XIX. À medida que o governo começou a recuperar o controle do país, a necessidade levou centenas de trabalhadores, muitos deles de origem indígena, a deixarem suas casas para trabalharem nas fazendas da região em que eram submetidos a longas horas de trabalho exaustivo, além de inúmeros abusos e arbitrariedades; dentre elas era estabelecida a proibição da participação destes trabalhadores nas festas carnavalescas ficando restrita à sociedade latifundiária da região. Como ato de enfrentamento, esses trabalhadores começaram a sair nas ruas para zombar daqueles que os obrigavam a trabalhar em regime de exploração.

É inevitável não rememorar, diante desta configuração de exploração e contenção cultural, as danças afrodiaspóricas no Brasil que também à margem da sociedade brasileira, precisaram criar estratégias de sobrevivência em atos de desobediência. A dança de roda denominada Ciranda, por exemplo, em Pernambuco, esteve na região da Zona da Mata por séculos como expressão dancística popular que era praticada pelos trabalhadores rurais negros e indígenas. Os mestres populares “[...] trabalhavam nos engenhos como modo de subsistência de suas famílias em condições consideradas brutais de exploração em uma posição subalterna” (OTELLO, 2023, p. 64). Nesse contexto pernambucano, a única matriz cultural valorizada como a fonte das tradições, do gesto, da estética aceitável, do que era apreciável na sociedade enquanto comportamento escolhido como representativos, eram aquelas que estivessem de acordo com a elite açucareira da região, como exímio modelo de estrutura familiar, social e racial, conforme explica a pesquisadora supracitada. E é também nestes contextos que se desvela, seja no Brasil ou no México, a necessidade do enfrentamento através da prática espetacular que ganha forma e ritmo nas ruas por seu povo. Pessoas que investem, inicialmente, com o imprevisto do que dispõe naquele instante e são capazes de atravessar as normas do que determina o poder e faz acontecer a construção de tradições.

De um outro ponto de vista, as expressões populares trazem uma característica recorrente e confluyente de transformar situações constrangedoras em espetáculo, uma espécie de inteligência subversiva própria das culturas populares. A mestra Dona Dalva Damiana de Freitas ao contar sua história de empregada da indústria fumageira baiana, especificamente a Suerdieck^{viii}, relembra que ao sair para trabalhar a pé, deixava seus

filhos em casa, por vezes, sem ter o que comer. Certa feita, chateada com a situação, levou de lanche para o trabalho apenas um jiló mabaço. No intervalo da atividade de abrir as folhas de fumo nas próprias coxas com um pedaço de madeira, ela convidou as companheiras de trabalho para repartir o seu jiló. Cortou em pedacinhos e ofereceu. Ao perceber a situação constrangedora de se dividir um jiló, ela tirou um samba, e compôs um de seus sambas corridos mais cantados por ela. Os pedacinhos de madeira se transformaram em instrumento percussivo, fazendo um ritmo que hoje conhecemos como “palma da mão” ou a clave do samba de roda. E desse modo, ela, matriarca do samba de roda da Bahia, ao contar suas memórias, revela essa capacidade ancestral de reinventar, e de transformar a agonia em alegria (AMOROSO, 2009). Um princípio tal que podemos reconhecer nas culturas de países colonizados como o Brasil e o México.

A partir desses imaginários das culturas populares e tendo como referência a performance inicial de *Los chinelos*, vemos em seu contexto de subversão que estes se fantasiavam com roupas velhas e rasgadas, pintavam o rosto, modificavam a voz para evitar que fossem reconhecidos e traziam em suas danças saltinhos em forma de sarcasmo fazendo referências as danças da sociedade burguesa mexicana. Com uma movimentação marcante^{ix} que acompanha o ritmo da banda de sopro da cidade com canções tradicionais que se repetem durante o cortejo e a festa, os brincantes passaram a compor figurinos mais elaborados que traziam em suas formas o exagero ao ponto do ridículo, conforme descreve a antropóloga Krisha Mebdi em seus estudos:

Com o tempo, o traje chinelo pegou elementos da aparência dos latifundiários e os exagerou ao ponto do ridículo. Assim, as roupas velhas e surradas foram transformadas numa larga túnica de veludo, os chapéus altos e emplumados substituíram as primeiras toucas e os rostos fuliginosos foram substituídos por máscaras de olhos claros e barbas pontudas. Essa foi uma forma de acentuar os traços dessas elites com humor^x.

Tal descrição foi vista *in loco*, conforme imagem:



Imagem 3: brincante da troça carnavalesca *Los chinelos* na cidade de Tepoztlán, estado de Morelos, México. Fonte: Morais, 2022.

Os chapéus adornados ilustram personagens da história do povo Tepozteco, mas permanece servindo também como forma de expressar temas de indignação e protesto social que acontecem na contemporaneidade e ganham as ruas em suas apresentações. É interessante dizer sobre esta espetacularidade^{xi} popular que além de Tepoztlán, as cidades de Tláyacapan e Yautepec disputam a honra de serem seu local de origem. Cada localidade dessa possui vestimentas diferentes e é possível identificar *Los chinelos* de cada uma delas a partir dos seus figurinos, entretanto, o grupo que acompanhamos foi o de Tepoztlán, o qual trazemos neste trabalho. Embora tenha surgido como forma de protesto, atualmente a troça carnavalesca tornou-se um importante elemento de identidade dos habitantes de Tepoztlán e do Estado de Morelos.

O vai e vem de *Los chinelos*: sobre ser estrangeira em expressões nativas

Rememoramos que em 2022 enfrentávamos os efeitos da pandemia, crise sanitária causada pelo COVID19, iniciada em 2020 e que atingiu o mundo. Em razão disso, as festividades ainda eram controladas e variavam de um lugar para o outro com regras que eram estabelecidas nas localidades em que se constatava que o vírus estivesse com dados estatísticos mais contidos ou não.

Dizemos isto porque embora Tepoztlán tivesse permitido o acontecimento do carnaval naquele ano, foi definido que o percurso se limitaria a uma única rua, diferente do que acontecia em anos anteriores em que o cortejo circulava pela cidade. Tal determinação gerou a organização do deslocamento dos brincantes, da banda e do público todo para frente e para trás. Ao chegar ao final da rua, todos os participantes voltavam-se para sentido inverso chegando, mais uma vez, até o seu limite. Ficamos todos em um “vai e vem”, de “lá pra cá e daqui pra lá”, durante toda a tarde e noite, dançando e festejando dentro do espaço permitido.

Como as músicas tradicionais tocadas pela banda de sopro da cidade e que se repetem durante a apresentação de *Los chinelos*, nos pertencia também essa repetição corporalmente com as idas e vindas do curto trajeto na rua. Os saltinhos coreográficos potencializando o movimento dos ombros começaram a se tornar movimento nosso também e de observadores, fomos sutilmente sendo conduzidas pelo entorno e passamos a experimentar e *curtir* junto ao público, essa movimentação.

As festividades mexicanas são momentos de permissões diante de algumas leis, como por exemplo, poder fazer uso de bebidas alcóolicas na rua; algo que só é permitido em bares/ restaurantes e em casa. O carnaval é uma dessas festas com tal permissão, mas percebe-se, por parte dos mais conservadores, olhares de reprovação. Não obstante, o comportamento das mulheres também é algo observado pela sociedade mexicana, de caráter marcadamente patriarcal, e que sinaliza com espanto ou aliciamento atitudes independentes que sejam protagonizadas por mulheres incluindo o uso de vestimentas como decotes e short em espaços públicos (rua, transporte coletivo e até mesmo em ubers). Estamos diante de um momento de estranhamento, um pequeno choque cultural, no qual o comportamento passa a ser o balizador simbólico do que é aceitável socialmente ou não. E, nesse sentido, o corpo é central, o que faz e como faz, remarca os padrões e os limites que a alteridade pode alcançar.

Pois bem: éramos duas mulheres, estrangeiras, com sotaque brasileiro marcado, com expectativa em participar do cortejo, interagindo com os brincantes com nosso comportamento à brasileira, quando surpreendentemente percebemos que o professor numa postura de muito cuidado com nós duas, demonstrou-se preocupado com a nossa interação permanecendo às margens do cortejo, quase que “de fora” como um espectador mais do que um participante. Esse “estar de fora por ser de dentro” e querer “estar dentro

por sermos de fora”, nos trouxe para o lugar da reflexão. Uma reflexão que nasce de um estranhamento: por que ele estaria tão preocupado e cuidadoso? Por que não dança com a gente aqui dentro; será que se trata de um posicionamento epistemológico? Ou seria um alerta mesmo para não nos “espalharmos” (expressão baiana que significa se soltar, expandir-se) demais? Devemos sair também? Ou, ele, está sendo cuidadoso, conosco, inclusive para podermos permanecer aqui dentro? Foram perguntas que nos fizemos no momento mesmo em que acontecia a situação. Mesmo percebendo essa indução comportamental para ficarmos de fora, insistimos, como muitas outras pessoas a ficar dentro, no “corpo a corpo” (como diria Zeca Ligièro), com *Los Chinelos*.

A sensação de dança que nos vem nesse “jogo de dentro” das expressões populares (da capoeira Angola, um jogo que os corpos se aproximam, com risos e aberturas para que a movimentação da capoeira aconteça de forma fluida) também como imagem sinestésica de espaço é o clássico icosaedro, de Rudolf Laban. Ao construir linhas imaginárias de direções do movimento e de investigar qualidades do movimento no próprio icosaedro, nos permitimos investigar as diversas possibilidades do pensamento do corpo em determinado tempo-espaço. O cortejo ou troça de *Los chinelos* constitui-se como um tempo-espaço próprio no qual imergimos durante horas. As relações que se estabelecem com as pessoas, com os movimentos das pessoas, mascaradas e isso nos faz descentralizar a percepção do campo da visão e nos coloca no campo da percepção sinestésica. As correlações do pensamento no momento da vivência sendo organizadas a partir de referenciais do movimento.

Ficávamos por vezes imitando a dança, por vezes tentando ganhar autonomia na busca de uma movimentação marcada por gestos próprios de *Los Chinelos* e, por vezes, nos conectando, Morais e Amoroso, para ter algum nível de consciência compartilhada. Tivemos, então, o pensamento se organizando em diferentes qualidades de movimento naquele “vai e vem” do cortejo. A cada ida e a cada volta, novidades e repetições, na tentativa de identificar padrões de movimento de uma possível coreografia de *Los Chinelos*. A complexidade e a simplicidade se manifestando na nossa breve experiência de campo apoiada, de acordo com a etnocenologia, numa implicação corporal pra dentro distanciando-se, inclusive, do caráter neutro ou imparcial nas imersões a campo. Especialmente neste caso, tratando-se do Carnaval, nos pareceu inapropriado sermos subjugadas à marcadores de gênero ou nacionalidade.

Essas relações político-sociais do corpo expostas aqui, tendem a se modificar em razão de cada expressão popular, o que quer dizer que não se deve pensar em um comportamento único e determinante quando se vai a campo. Por exemplo, a artista, docente e pesquisadora Inaicyrá Falcão, após longa experiência docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas e sendo herdeira da cultura ancestral nagô de origem Yorubana, constrói pedagogicamente a metáfora “porteira pra dentro e porteira pra fora”. Pra dentro - sendo a vida cotidiana, as experiências pessoais e as tradições que acontecem no âmbito privado como rituais internos, festividades e comidas. Pra fora - sendo o espaço público, as influências externas e as relações com a comunidade e no caso das Artes, as influências das culturas e da história que se conectam com a experiência pessoal da própria artista. Assim, Santos (2021) se utiliza dessa metáfora para explorar e tensionar a dualidade entre o privado e o público, o pessoal e o coletivo no contextos das tradições religiosas e da identidade cultural. Por um outro viés, o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, de Graziela Rodrigues (1997), também docente da Universidade de Campinas e referência obrigatória nos estudos de Dança e Cultura, demonstra como a sensibilidade humana se enriquece ao imergir num contexto cultural diferente do habitual e no caso, relacionado aos saberes populares. Dar condições de enriquecer as percepções para depois trabalhar no corpo, através da Anatomia Simbólica o que se percebeu, nos parece ser uma máxima do método retratado. Esse método permite que o bailarino explore a anatomia simbólica do movimento, buscando significados mais profundos e expressivos. Através dessa prática, o corpo do bailarino se torna um veículo para contar histórias e transmitir emoções conectando os gestos, a postura e os símbolos culturais ou pessoais acessando, assim, camadas mais profundas de significado. Ainda no sentido dessa reflexão metodológica, a Etnocologia em seus primórdios adotava a observação participante como uma técnica de pesquisa qualitativa em que o pesquisador pode se envolver diretamente com o grupo ou indivíduo estudado, observando e registrando informações relevantes, permitindo uma compreensão mais profunda dos comportamentos, atitudes e contextos sociais. No entanto, com o aprofundamento das reflexões sobre pesquisador e pesquisado, no campo das culturas e de suas relações étnico-raciais e de gênero, tem-se investigado nos últimos 15 anos, procedimentos metodológicos confluentes com a Escrivência, de Conceição Evaristo (2020), propondo que cada história acolha vivências que remetem à coletividade, tornando-se um meio de

expressão e resistência, uma abordagem que transcende o individual e busca ressignificar o mundo por meio da escrita e da vivência. Nos estudos que envolvem artistas que se relacionam com expressões populares e que muitas vezes se misturam com suas próprias vidas, já que felizmente temos cada dia mais, pessoas de contextos das culturas populares nas Universidades de Artes Brasileiras, a escrevivência emerge como uma forma de resistência por ampliar as vozes historicamente marginalizadas.

Considerações finais

Essas abordagens que se relacionam e nos permitem um escopo metodológico nas pesquisas de Dança e Cultura e nos revelam que cada experiência é um acontecimento. A visita e imersão ao carnaval de *Los Chinelos* é a ponta do iceberg, pois o caminho da pesquisa é infinito, como a curva de Moebius, o vai e vem, as idas e vindas, os lados que por ora são externos e por ora são internos, um entendimento que combate o determinismo e a redução das experiências em padrões paradigmáticos. Chegamos aos entendimentos de que 1. nos colocarmos em estado de pesquisa é um exercício e essa ação precisa ser feita constantemente; 2. Evitarmos o estereótipo do romantismo na cultura popular é importante para estarmos sempre atentas e atinadas para as diferenças culturais e as tensões que existem nessas diferenças e, 3. Sairmos do nosso contexto cômodo e nos depararmos com o novo e desconhecido nos faz prestar atenção a cada passo do passado, do presente e do futuro de nossas pesquisas.

Enfim, trouxemos nesse artigo feito à duas mulheres, nosso fascínio pela capacidade humana de traduzir comportamentos em estética e de perceber através da alteridade as relações complexas que podem existir nas expressões populares, resultando em enriquecimento poético, letramento e repertório simbólico para a Dança e para as Artes Cênicas em geral.

Referências

AMOROSO, Daniela Maria. No Miudinho se Corre a Roda: trajetos a partir das noções de passo, etno[skênos]logia e criação em dança. IN Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança (1: 2019: Florianópolis, SC) Anais [recurso eletrônico] / I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança; Giselle Guilhon Antunes Camargo [et al.] (organizadores) – Belém: Programa de PósGraduação em Artes/UFGA, 2024. — Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF).

AMOROSO, Daniela Maria. Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. Tese de Doutorado. PPGAC. UFBA.

ANDRESON, Jamie Lee. Ruth Landes e a Cidade das Mulheres: uma releitura da antropologia do candomblé. EDUFBA, 2019.

EVARISTO, Conceição. CONCEIÇÃO EVARISTO – “A escrevivência serve também para as pessoas pensarem”. Entrevista Itau Social. 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>

SANTOS, Inaycira Falcao dos. Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação, Editora da UFBA, Salvador, 2002.

MORAIS, Renata C. Ninguém solta a mão de ninguém: cirandando com Lia de Itamaracá em mediações culturais e educacionais em Dança. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, 2023.

RODRIGUES, Graziela. Bailarino, pesquisador, intérprete: Processo de formação. FUNARTE, 1997.

Sites:

MINISTÉRIO DO TURISMO. Tepoztlán, Morelos. Disponível em: <https://www.gob.mx/sectur/es/articulos/tepoztlan-morelos?idiom=es>, Acesso em 10 de maio de 2024.

MEBDI, Krisha. Os Chinelos de Tepoztlán. Disponível em: <https://latepozteca.mx/tepoztlan-chinelos-carnaval-morelos/>. Acesso em 15 de maio de 2024.

FOLK, Adolf. El carnaval de Tepoztlán 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sh1SsWM6lZo&list=RDCMUC2mtQxLFsefbFYT_3n1NQq&start_radio=1&t=195s Acesso em 08 de maio de 2024.

ⁱ Ruth Landes (1908-1991) foi uma antropóloga estadunidense cujas pesquisas pioneiras tiveram um foco significativo na religião do Candomblé e nas mães-de-santo em Salvador, Bahia. A principal descoberta de Ruth Landes foi a documentação detalhada da religião do Candomblé e das mães-de-santo em Salvador, Bahia. Ela forneceu insights valiosos sobre a cultura afro-brasileira e desafiou normas acadêmicas ao explorar questões de gênero e poder. Além disso, sua obra “City of Women” (1947) abordou relações raciais e a opressão enfrentada pelas mulheres negras no Brasil, promovendo uma antropologia mais inclusiva e comprometida com a justiça social.

ⁱⁱ No âmbito epistemológico, a etnocenologia apresenta três preocupações principais. A primeira diz respeito ao seu próprio objeto de estudo denominado PCHEO, práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados. A segunda preocupação é de ordem metodológica e consiste na reprovação do etnocentrismo em qualquer nível nas abordagens etnocenológicas. A terceira é de caráter conceitual e desenvolve a noção de “espetacular” como estratégia de valorizar o olhar estético sobre seus temas de estudo. (Amoroso, 2010).

ⁱⁱⁱ Ao retratar conflitos entre espanhóis e indígenas de Morelo, os Chinellos configuram-se como uma expressão da tradição Mexicana com movimentos do quadril, ou como normalmente se fala, o movimento das cadeiras, disfarçado. Conta-se que os indígenas foram excluídos das festividades do Carnavalaos moldes dos espanhóis e a partir de 1807, o povo morelense de Tlayacapan configuram essa dança em formato de cortejo pelas ruas da região. Cobrem-se os rostos disfarçando as identidades, vestem-se com roupas velhas de diferentes cores para imitar as festas organizadas pelos espanhóis. Com o tempo, se acrescentou

máscaras de madeira que satirizam os colonizadores espanhóis.

^{iv} Skènos é um dispositivo de pesquisa e criação desenvolvido por [Autor]. Ele serve como base metodológica em trabalhos que envolvem descrição etnográfica no corpo e em laboratórios de pesquisa e criação. Através do Skènos, Amoroso explora a compreensão estética que ocorre no corpo, destacando a importância da corporeidade na experiência artística. Em resumo, a etnocenologia e o Skènos de [Autor] exploram a interseção entre pesquisa, criação e corporeidade nas artes cênicas, contribuindo para uma compreensão mais profunda das práticas espetaculares humanas.

^v Pablo Parga é um autor e pesquisador que contribuiu significativamente para o campo das artes cênicas. Ele é conhecido por sua obra *InvestiCreación*, que oferece uma proposta metodológica para sistematizar os processos de pesquisa na arte. *InvestiCreación* reconhece que toda obra artística é uma investigação invisível, unindo indissolúvelmente pesquisa e criação artística. A discussão sobre a relação entre método científico e validação artística é central em seu trabalho, buscando legitimar e remunerar adequadamente o ramo artístico. A proposta de Parga visa formalizar a pesquisa artística e incorporá-la como uma categoria de conhecimento, promovendo seu reconhecimento e validação. (Parga, 2018).

^{vi} Localizada na capital do México, Cidade do México, [Autor] realizou nessa escola, parte dos seus estudos de doutoramento em Dança ministrando aulas para o curso de graduação em Danza Folclórica durante o semestre 2022.1.

^{vii} De acordo com Rafael Alves (2015), “o conceito de espetacularidade, proposto por Armindo Bião, está relacionado ao que pode ser contemplado. Ele abrange formas habituais ou eventuais inerentes a cada cultura, codificadas e transmitidas para manter uma espécie de “respiração” na vida cotidiana. A espetacularidade ultrapassa a necessidade vital de sobrevivência e está ligada ao potencial estético de um acontecimento, que se completa na percepção do outro e na recepção do corpo em alteridade. Essa dimensão é inerente à existência humana e transcende o simples contato entre indivíduos, envolvendo ações compartilhadas e estados de vitalidade e sentimento à mostra. Portanto, a espetacularidade é uma expressão da humanidade, relacionada ao ideal de beleza e à experiência sensorial”.

^{viii} Fábrica de charutos Suerdieck foi uma empresa de charutos e cigarrilhas instalada no Recôncavo baiano no final do século XIX, se tornando a principal atividade econômica da região e geração de emprego da época.

^{ix} Disponível em: tradução nossa, disponível em (<https://latepozteca.mx/tepoztlan-chinelos-carnaval-morelos/>)

^{xi} A espetacularidade é percebida como o principal operador de leitura na Etnocenologia, desdobrando-se em três subconjuntos: substantivamente espetacular, adjetivamente espetacular e adverbialmente espetacular. Essa análise detalhada busca ampliar as noções teóricas e metodológicas da Etnocenologia no país, reconhecendo sua importância no contexto das Artes Cênicas. (DIAS, 2021).