



CAMPO DE

OLHARES ANTROPOLÓGICOS EM DANÇA E PERFORMANCE

FORÇAS



CAMPO DE
OLHARES ANTROPOLÓGICOS EM DANÇA E PERFORMANCE
FORÇAS

LAURE GARRABÉ E MARIA ACSELRAD
[ORGANIZADORAS]

Ficha Técnica desta Edição

CAMPO DE FORÇAS |
OLHARES ANTROPOLÓGICOS
EM DANÇA E PERFORMANCE

[Org. Laure Garrabé e Maria Acselrad]

TRADUÇÕES

Giannina Greco
Giselle Guilhon Antunes Camargo
Laure Garrabé

REVISÃO TEXTUAL

Luciéle Bernardi de Souza

PROJETO GRÁFICO | Zzui Ferreira

FICHA CATALOGRÁFICA | Larissa Silva

FOTO CAPA | Laure Garrabé

Boy. Mardi Gras Indians' Super Sunday
Parade, New-Orleans/LA,
©Laure Garrabé, 2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes

Campo de forças [recurso eletrônico]: olhares antropológicos em dança e performance/
Laure Garrabé e Maria Acselrad (organizadoras); traduções: Giannina Greco,
Giselle Guilhon Antunes Camargo, Laure Garrabé. -- Belém: PPGArtes/UFPA,
2020.

Inclui bibliografias.

Modo de acesso: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN 978-65-88455-09-8

1. Dança. 2. Antropologia. 3. Dança Contemporânea. 4. Dança - performance.
I. Garrabé, Laure, org. II. Acselrad, Maria, org. III. Greco, Giannina, trad. IV. Camargo,
Giselle Guilhon Antunes, trad. V.Título.

CDD 23. ed. - 792.62

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO [PROPESP]

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE [ICA]

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES [PPGARTES]

José Afonso Medeiros Souza (Coordenador)

Rosângela Marques de Britto (Vice-Coordenadora)

EDITORA PPGARTES*

Lilium Cristina Barros Cohen (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Lilium Cristina Barros Cohen (Presidente)

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucaí

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Giselle Guilhon Antunes Camargo

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva

(FBA, Universidade do Porto)

Prof^ª. Dr^ª. Laura Malosetti Costa

(IA, Universidad Nacional San Martin)

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Rejane Coutinho

(IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof^ª. Dr^ª. Valzeli Figueira Sampaio

(ICA, Universidade Federal do Pará)

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.



PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA



PPGA UFPE
Pós-Graduação em Antropologia



CAMPO DE
OLHARES ANTROPOLÓGICOS EM DANÇA E PERFORMANCE
FORÇAS

LAURE GARRABÉ E MARIA ACSELRAD
[ORGANIZADORAS]

TRADUÇÕES: GIANNINA GRECO,
GISELLE GUILHON ANTUNES CAMARAO,
LAURE GARRABÉ.

BELEM: PPOARTES/UFPA, 2020.



Sumário

<i>Olhares antropológicos em dança e performance: rumo a uma ecologia das práticas</i>	
LAURE GARRABÉ E MARIA ACSELRAD	// 10
<i>É preciso dançar para pensar a dança: por uma antropologia das forças</i>	
MARIA ACSELRAD	// 43
<i>Bailar todos os dias, bailar fazendo tudo: Os bailes Murui-Muina e as poéticas do trabalho cotidiano</i>	
DANIELA MARULANDA	// 77
<i>Revigorando a etnologia da dança</i>	
DEIDRE SKLAR	// 111
<i>Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia</i>	
ESTHER JEAN LANGDON	// 135
<i>Dançando pro santo: um estudo de gestualidade no candomblé de angola do Rio de Janeiro</i>	
MARLENE CUNHA E JOÃO ALÍPIO	// 150
<i>Danças Dramáticas Brasileiras: Teatralidades fora do Cânone</i>	
MARIANNA F. M. MONTEIRO	// 174
<i>« A dança africana », uma história de mal-entendidos: entre construção categorial e recomposições coreográficas</i>	
MAHALIA LASSIBILLE	// 210
<i>Sonoridade das águas, resistência das rochas, fertilidade da terra: paisagem viva na origem da dança de tijeras nos Andes peruanos</i>	
INDIRA VIANA CABALLERO	// 246
<i>“Pessoa tambor” e “Força” em uma comparsa de candombe de Montevideú</i>	
VIRNA PLASTINO	// 279
<i>Dedos que dançam e fazem ‘dançar’: Contrapondo gestos necropoéticos num momento de perigo</i>	
SCOTT HEAD	// 308
<i>Seres que se recusam a submeter-se a uma forma fixa: Dança e criação imagética na pintura amazônica contemporânea de Rember Yahuarcani</i>	
LUISA ELVIRA BELAUNDE	// 334
<i>Remexendo os pensamentos e repensando os movimentos: abordagens para uma antropologia das - e a partir das - performances</i>	
SILVIA CITRO	// 364

Apresentação

Olhares
antropológicos
em dança e
performance:
rumo a uma
ecologia das
práticas

Laure Garrabé e
Maria Acselrad

// Do campo //

“Campo” de forças ou “campos” de forças? Essa pergunta, uma entre as primeiras feitas ao iniciarmos este projeto bibliográfico¹, qualifica nossa proposta em vários aspectos e desenha boa parte das problemáticas atualizando nossa perspectiva de estudo.

Primeiro, pela Antropologia, a Dança e os Estudos da Performance (*performance studies*) poderem ser entendidas como campos, certo que muito indisciplinados, mas com o domínio de conhecimentos já balizados por especificidades que não necessariamente devem se entrelaçar. Mas, fato é que fazem encruzilhadas (MARTINS, 1997) fecundas, como atesta a grande maioria dos especialistas dessas interseções, desde o advento das ditas Antropologia da Performance e Antropologia da Dança, até os textos aqui coletados. Muitas das pesquisas em/sobre/através da dança, desenvolvidas pela antropologia, partem de referenciais teórico-metodológicos vinculados ao escopo teórico dos estudos da performance, mas também da etnologia do ritual, da etnomusicologia e/ou da etnocenologia, o que faz desta área, assim como a Antropologia da Performance, uma amante das fronteiras disciplinares. Assim, para o/as autor/as aqui reunido/as, inclusive as organizadoras que aqui escrevem, os aportes da performance e da dança à Antropologia já transfiguram a Antropologia *tout court*. São campos indisciplinados, particularmente por discutir com estranheza, isto é, injetar heterarquia nas relações entre prática e discurso, material e imaterial, experiência e percepção, estética e política, as divisões eurocêntricas entre as consagradas Ciências e Artes, e o lugar do pesquisador na sua pesquisa, entre outros. Eis uma das primeiras

1 • Essa coletânea foi publicada com o apoio financeiro da CAPES via Edital n.03/2020 da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco.

forças da interface entre Antropologia, Dança, e/ou os Estudos da Performance: podem orientar a Antropologia para alguma libertação (HARRISON, 2010). A “libertação” da qual falamos, não é só aquela que Turner inaugurou em seu texto seminal *The anthropology of performance* (1987), sonhando um campo “contra a deshumanização sistemática do estudo dos sujeitos humanos” (1987, p. 72). Ou ainda, como apontou Blacking em *Movement and meaning* (2013, [1983]), um campo em que se disperse o “nevoeiro de palavras que escondem as realidades da dança”, de modo a “desmistificar atitudes em dança, sem destruir o mistério da dança” (2013, p. 78). Mais importante ainda, não visa a ancoragem da perspectiva no “*postmodern turn*” (TURNER, 1987, p. 72). A libertação da Antropologia sonhada aqui, rima com um campo praticando sua própria descolonização a partir da devolução das multiplicidades das realidades das quais se responsabiliza em dar conta. Dois aspectos que devem se tornar condição *sine qua non* da nossa prática como pesquisadores de campo: “des-hierarquização” e descentralização das práticas humanas, e engajamento. Segundo Faye Harrison, descolonizar a Antropologia passa antes pela inseparabilidade entre práxis e produção de conhecimento (2010, p. 10). A práxis da qual a antropóloga fala não foca necessariamente as práticas estetizadas, mas a prática como ferramenta poderosa de politização, seja realizando-a, seja analisando-a: ação, na e pela pesquisa, para e com outros. Observa-se, aliás, que cada vez mais projetos na interface entre antropologia, dança e performance usam metodologias colaborativas, participativas ou a PAR (por exemplo, ver Silvia Citro nessa coletânea), uma via pertinente para análises mais politizadas e resolutamente intepersistêmicas. O nexus propiciado ali pela noção de prática, foi impensado na tradição de Turner, que em uma perspectiva como a dos Estudos em Ciência e Tecnologia, com seu histórico já preocupado pelo performativo, desenvolveu localizando o político no cerne da armadilha cartesiana dos grandes divisores. Segundo Woolgar

(2013, p. 322), “O campo há tempo propôs um programa analítico que ancora as dimensões instrumentais, performativas e materiais implicadas no fazer fatos e artefatos (cf. Hacking, 1983; Haraway, 1991; Latour, 1988)”. Esta mesma perspectiva, mais recentemente, reconsiderou o papel das ontologias reconhecendo a elas seu(s) poder(es) político(s) através das práticas, ligando humanos e não humanos, e não só de marcadores culturais. Na mesma época na qual Turner enraizava a Antropologia da performance no paradigma da pós-modernidade – mesmo que não gostando do “label” -, para Faye Harrison, já se tratava de desafiar “a dicotomia herdada entre ciência ‘pura’ e ‘aplicada’, ou aquela entre ciência social e advocacia” (2010, p. 10) para uma produção de conhecimento fundamentada na prática. Para dizer simplesmente, a diferença entre os pós-modernos e os críticos à pós-modernidade, na interface que interessa aqui, reside certamente em uma outra consciência sobre a necessidade de haver convergência entre a politização da área, a politização dos pesquisadores em campo, e a politização dos atores em campo, levando em consideração a(s) natureza(s) da produção do político em jogo nas práticas de cada participante. Várias contribuições dessa coletânea vêm confirmar esta atualização: forças políticas determinando afirmações da diferença se determinam em seres e vozes outras, sejam toques em peles de tambores (Plastino), corpos-cestos do conhecimento (Marulanda), água como o movimento da abundância (Caballero), ou o pigmento como veículo do transladar-se (Belaunde). Entendemos por quais motivos tais forças podem fazer mais sentido que discursos: tradicionais ou inventadas, não são sujeitas às rupturas drásticas como são os paradigmas científicos submetidos à lógica do erro, passando repentinamente de um existir a um não existir. Passam por modulações. Toda ciência, necessariamente, deveria se submeter à lógica dessas modulações, que passa pelo encontro com a diferença. É precisamente a afirmação dessas diferenças que deveria substituir a obsessão pela(s) identidade(s), pois

essa categoria, definitivamente, é reticente à multiplicidade, à alteridade, e às opções próprias de localizar a própria alteridade.

Além disso, a politização propiciada por essa interface não só implode a oposição entre Ciências e Artes, como também tem um valor muito especial para as questões de afirmação cultural, social, política e racial. Lembramos a exotização, a objetificação e o fetichismo doentios e “paradoxais” (MBEMBE e MARTIAL, 2018) das formas de expressão dos outros que encontramos nos primeiros encontros entre Antropologia, corpos, adornos, práticas e corporeidades não-ocidentais, e as artes performativas – inclusive religiões espetacularizadas nos palcos – e seus desenvolvimentos em “culturas populares” pelos seus sucessos massivos² nas sociedades imperialistas até o início do século XX. Um bom exemplo, reportado aqui por Mahalia Lassibille, é o racismo gritante das análises de Curt Sachs sobre “a dança africana” na década de 1930, ou as representações dos empresários sobre as “revues nègres”.

A força dessa interface, nestes termos, é uma força epistemológico-metodológica podendo não somente redefinir a Antropologia, mas redefinir nossa perspectiva como a priori engajada, considerando a diversidade de ontologias produzidas em práticas. O campo sonhado aqui não é nada menos que uma tensão, fértil, na qual “os pólos experiencial-performativo e socio-institucional do saber e do fazer qualificados na realidade nos dão uma tração analítica no lugar certo” (BOYER, 2008, p. 39). Para Annemarie Mol, é porque os objetos performados a campo ou na análise antropológica “nunca vêm só, mas portam modos

2 • Estamos nos referindo aqui à história que interrelaciona a Antropologia, os *ethnographic showcases* e demais “zoos humanos”. Ver, por exemplo, a obra de BLANCHARD et. al. (2010). Com tamanha violência também à origem do encontro entre duas perspectivas que motivaram o/as primeiro/as antropólogo/as a voltar-se para as práticas humanas estéticas – principalmente oriundo/as da Antropologia Cultural estadunidense. O fato da produção de conhecimento do campo da Antropologia da Performance e da dança ainda ser dominado pelos “dramas estéticos” ou “de palcos”, deve continuar a ser interrogado por nós todos e todas.

e modulações de outros objetos consigo” (1999, p. 82), que estamos obrigados a considerar essas interseções performativas e intersecções disciplinares. Esse fenômeno, que ela chama de “interferência”, nos sujeita a metodologias “abertas” (*opened*), pois nunca encontraremos um ponto estável, mais uma vez, em campo, ou na análise. Essa instabilidade, que se reflete no próprio movimento do viver, deve ser aproveitada: se “pensar é mover-se”, como sugere Acselrad aqui, ou dançar é sinônimo de escrever em bantu (MARTINS, 2003), não se deve mais duvidar que produzir conhecimento ou fazer ciência realize-se na fluência dos movimentos encontrados.

Segundo, porque um campo se constitui de e se transforma processualmente por forças. E as forças *têm* suas - melhor dizendo, *são* - naturezas, físicas, metafísicas, humanas, não-humanas, virtuais, governamentais, políticas, materiais, têm contornos ou são difusas, coletivas ou jorram *ex nihilo* do que não tem precedente classificável (aquilo que Jerzy Grotowski (1997) chamou, a despeito de melhor, de “orgânico”³, não tão longe do “pré-objetivo” de Merleau-Ponty, 1945)... Estas últimas tendo um interesse particular, pois tiram a tradição antropológica de sua “zona de conforto” frente à questão da(s) alteridade(s), pois podem individuar (ou seja, por um instante têm a potência de “des-socializar” e tirar um ser de sua estruturação/institucionalização como ser social em uma

3 • O diretor de teatro Jerzy Grotowski, ao formular sua Antropologia Teatral no Collège de France em sua aula inaugural (1997), analisa dois tipos de artes performativas para entender o processo de criatividade: as ‘orgânicas’, aquelas “outras abordagens, nas quais um processo se forma, se articula. É uma espécie de batalha do ser humano com ele mesmo para tornar-se lícido, transparente, limpo, relacionado às raízes de uma experiência direta da vida, e que encontra depois, digamos, na montagem, nos elementos de composição, a capacidade, a possibilidade de ser compreendido por uma outra pessoa que assiste”, estas últimas representando precisamente as ‘expressivas’, que buscam a expressividade no sentido de serem assistidas e entendidas. Concordando com ele, as artes orgânicas revelam expressões que não são necessariamente intencionais, e é nelas que podemos encontrar, inclusive, as qualidades estéticas próprias – ou seja, ontologias estritamente falando – das formas de fazer em coletivos dados.

sociedade dada), e continuam indizíveis por serem relevantes do que não é representável. Jeanne Favret-Saada (1990) já havia compreendido isso ao reabilitar o afeto não representado, essas “intensidades específicas” encontradas em imersão a campo, na *démarche* etnográfica. Ali, a antropóloga fez da experiência uma ferramenta metodológica. Aliás, entre muitos debates da dita “virada ontológica” na Antropologia, em perspectivas mais “materialistas” ou “idealistas”, afirma-se a necessidade do fim da dominação da epistemologia em nossas preocupações analíticas, é preciso a Antropologia manter a interpretação à distância: de fato, “as coisas são idênticas a sua significação” (HENARE; HOLBRAAD; WASTELL, 2007, p. 3-4), em qualquer grupo linguístico dado. Com estes e outro/as antropólogo/as, colocamos do lado da “absoluta produtividade da não-definição” (2007, p. 7) dessas forças ou poderes, como Scott Head faz aqui com a noção de gesto. Basta poder traçar e presenciar sua agência, seus efeitos, suas transformações, para devolver para elas sua(s) realidade(s). Viveiros de Castro já explicitou que a tarefa do antropólogo, uma prática de sentido, uma relação de relações, não consiste em explicar, nem interpretar (2002, p. 128). Buscar não explicitar, deixar o campo agir é, de certa forma, uma posição “analiticamente radical, porque trata as realidades como *efeitos de enactments heterogêneos e contingentes, performances ou conjuntos de relações*. Categorias tais como ‘natureza’ ou ‘cultura’ podem, ou não, levar a esses mundos alternativos” (LAW, 2015, p. 127, grifos do autor). Além disso, pelo processo de percepção ser, em si, a experiência da alteridade (vendo, por exemplo, como Viveiros de Castro (2002, p. 118) mobiliza a noção “outrem” no *Qu’est-ce que la philosophie?* de Deleuze et Guattari) ou melhor dizendo, um processo “alterizante”, perceber já seria localizar forças comunicadas. Qualquer processo perceptivo já forma um campo atravessado de forças, uma realidade enquadrada, imersa em e atravessada por outras. O/a etnógrafo/a, em campo, só pode se remeter a essa humildade: sempre será excedido/a

pelas realidades existindo além do que lhe é visível, e do que lhe escapa linguisticamente para traduzir algumas experiências. Com isso, só pode reconhecer que não ocupa o centro da situação etnográfica, e reavaliar sua própria noção de “sujeito” e de “corpo”. O segundo aspecto da opção do singular ao plural é ontológico.

Poderia-se, então, falar em “campos” de forças, pela óbvia multiplicidade de realidades que a categoria soma na contextualização que interessa aqui. No entanto, estes campos têm uma só funcionalidade do ponto de vista da *disciplina* antropológica: *enquadram* realidades entre outras realidades. Latour (1994) dizia que “o trampo dos cientistas consiste em construir coletivos, e eles constroem coletivos”. Ou seja, enquadrados, pois somos cientistas. Este enquadramento – este construir coletivos – é que elabora um campo. Enquadrar não é excluir outras realidades presentes, apenas focá-las, na tradição direta do chamado “bracketing” que passa propriamente por essas emergências intensificadas de Bauman e Briggs (1990), somada com a tradição goffmaniana do “framing”, característicos do aporte da performance à Antropologia. Enquadrar é precisamente aquilo que vai apontar a multiplicidade de realidades “existindo” (projetadas para fora, materializadas), manifestadas em alguma situação interacional. A prática antropológica não pode mais se iludir com insensatos desejos de totalidade, pois dar conta de uma realidade sem ferir sua complexidade, seus diferentes quadros interferindo em seu *interplay*, é impossível. Um campo, afinal, se configura por uma variabilidade de forças, que tem suas variações assim como transformam e são transformados por todos os presentes, humanos e não humanos, pegos na situação etnográfica. Destes enquadramentos, surge também a criatividade dos cientistas, pois não só organizamos “a” realidade, mas também a realidade nos organiza em suas interações.

Logo vemos que essas multiplicidades modelam mundos com um conjunto situacional de diversas forças e seres, humanos e não humanos, submetidos à e gerindo diferentes forças, e, portanto, as noções de “campo” e “forças” assumem significações, melhor dizendo, modalidades, muito próximas. Um enquadramento não pode se confundir com um contexto, pois o contexto é dado na situação etnográfica e independe do/a etnógrafo/a, que apenas é um participante entre outros nele. No entanto, a seleção que o/a etnógrafo/a faz é sempre uma redução, uma purificação do contexto no qual está imerso/a. Na prática antropológica, o contexto age e é agido. Em outras palavras, o contexto deve ser apreendido como “atenção à ação ontológica” (“*attention to the ontological enactment*”, Woolgar, 2013, p. 328), e o/a antropólogo/a mais atento/a às noções, tais como *enact* e derivados, que “ênfatisa(m) o poder generativo das práticas envolvidas na constituição da realidade” (2013, p. 324.) Assim, nossa “noção social-científica rotineira de contexto” entende-se melhor com noções enaltecendo o ‘evento’, ou como propõe o autor, “condições, circunstâncias, situação, arranjo, clima, ambiente⁴ etc.” (2013, p. 324). Neste sentido, a associação da empreitada da perspectiva da Antropologia da Performance ou da Dança não pode ser dissociada de uma ecologia, uma via aberta para devolver os arranjos humanos e não-humanos em suas cosmopolíticas.

Terceiro, no próprio campo da Antropologia, a noção de campo foi seminal para ela se definir enquanto domínio científico específico, como um campo de conhecimento fruto da pesquisa de campo, a pesquisa de campo ganhando sua característica com a noção anglófona de *trabalho* de campo (*fieldwork*), noção que devemos às ciências naturalistas do final do século XIX. Nesse

4 • Bauman e Briggs (1990) já alertaram a comunidade antropológica para uma tarefa metodológica mais ética, propondo inclusive noções reavaliando a de “contexto” (*entextualization* e *recontextualization*) para sanar o problema da agência (*agency*). Mas os autores ainda estão mais preocupados com devolução textual do conhecimento antropológico do que, talvez, pela sua formação no processo interativo do/a antropólogo/a em campo.

sentido, um campo não é só um território, ou a territorialização de alguma cultura, é *trabalho*, é *tekhné*, está em ação, está agindo, é prático. Técnicas são formas de socialização numa prática dada: em campo, aquelas do/a etnógrafo/a-antropólogo/a e dos demais atores constituem o ambiente no qual o conhecimento naquele contexto está sendo produzido. Não se trata mais de somente interessar-se pela reflexividade, a inserção e o lugar de fala e localização do pesquisador na pesquisa, mas de entender, descrever e analisar os efeitos e as consequências diretas da prática do campo, pelo campo ser, na Antropologia, constituído das ações de um/a pesquisador/a em constante redefinição pelas ações de outros seres participando da pesquisa. “Os atores estão em ação e, por consequência, em um estado de mutação contínua. Este interjogo (*interplay*) relacional contínuo é a característica performativa de redes de atores, onde atores são de fato ‘*performados* em, por e através relações’ (Law, 1999)” (grifos dos autores, CORDELLA; SHAIKH, 2003, p. 05). O “campo”, como prática não se reduz ao planejamento, aos métodos e técnicas elaborados para levar a cabo um projeto científico, mas é transversal à cada passo do pesquisador em seu ambiente de pesquisa que nunca é apenas etnográfico, e certamente não o é para todo/as o/as nosso/as colaboradore/as, ou “nativos”. “A força da etnografia”, já dizia Theresa Jill Buckland, “com todas as suas imperfeições, está em lançar luz sobre e obter uma compreensão das experiências compartilhadas que são, ao mesmo tempo, raramente, consensuais, sendo, antes, conflituosas, negociadas e emergentes” (2013, p. 150). Como os Estudos em Ciência e Tecnologia já apontaram, não há prática fora de rede sociotécnica, e ainda menos quando diz respeito à prática/metodologia científica, como a antropológica. Mas não só evocamos aqui a política tal como é intrinsecamente entrelaçada à produção de conhecimento científico, como Latour demonstrou, mas ao que John Law pergunta: “como podemos fabricar encontros através da diferença ontológica, e como podemos fazer isso minimizando

a violência e maximizando a possibilidade de encontros que estejam pacíficos, justos, e tão aberto quanto possível?” (2015, p. 134). Esta é a maior meta de uma Antropologia da performance e da dança, conscientes de que a “saída da representação” é uma necessidade. Neste sentido, um campo é uma energia, não é um território. Não se define com, ou a partir de um corpus de noções e conceitos encerrados em algum território acadêmico, e muito menos monocultural. Este terceiro ponto da escolha do singular ao plural do campo, para a pesquisa na área da Antropologia da performance e da dança, e simultaneamente da atualização da Antropologia pela performance e pela dança, é prático, e surge da performatividade. Também configura a importância da ecologia – se não da cosmopolítica (STENGERS, 2007) – para entender a qualidade da prática antropológica que reivindicamos aqui.

// Das forças //

Quanto ao plural de “forças”, não houve dúvidas. *Encorporam* a própria ideia de multiplicidade. São irreduzíveis umas às outras, são ontologias que, em função dos corpos, da natureza e da historicidade dos seres (incluindo “objetos” feitos “sujeitos”) que elas atravessam, das matérias das quais jorram e/ou transformam, das diversas realidades que inauguram, reconfiguram e reorganizam, mal suportam o singular. O singular de força designa precisamente este princípio ativo, gerando o que chamamos simplesmente de ‘vida’, que reencontramos no prefixo de um dos seus sinônimos, “*en-ergeia*”, em grego antigo a “passagem ao ato” (STIEGLER, 2005, p. 36). Como na categoria “*en-actment*”, que deixaremos em sua intraduzibilidade - outra característica do campo e da categoria de “performance” e derivados, ou *encorporação*, neologismo interessante para traduzir *embodiment*. Essa passagem ao ato não somente caracteriza a formação dos conceitos de performance e performatividade para nossa área, mas está também no cerne das alterações, mudanças

e transformações dos seres pegos situacionalmente em eventos expressivos, materializados e projetados para fora, do clássico Van Gennep com sua mudança estatutária e conceitualização da liminaridade, até a sismologia proposta por John Dawsey (2016) e sua poderosa demonstração sobre o borrimento das fronteiras entre o que percebemos como ordinário e extraordinário.

A “performance [...] em todo o caso, que esteja em lógica ou em estética, trata-se de um evento [...], ligado a um contexto [...] e a um momento do tempo [...] e que remete a um ato (*agency, práxis*)” (CASSIN, 2004, p. 917). Um breve apanhado filológico evidencia porque a categoria de “performance”, mais especificamente de performatividade, foi conceitualizada a partir de noções próximas ou que envolvem a noção de força. A etimologia do termo força - operando agora uma seleção nossa em sua polissemia -, remete à “energia, potência de agir”, seja falando de humanos à nível individual (como “conjunto de recursos físicos, morais ou intelectuais que permitem à uma pessoa de impor-se ou reagir”; a “capacidade de, aptidão à”; “o que está na origem do comportamento instintivo do ser vivo, do comportamento inconsciente da pessoa, em oposição à consciência, à vontade, à razão etc.”; “um constranger ou poder de constranger”), seja falando à nível coletivo (potência, capacidade de ação de um grupo); ou em não-humanos (“o que modifica o estado de movimento ou repouso de um corpo, sinônimo de energia (potencial ou cinética); “o que move, anima a natureza, o universo”, “o que está na origem dos fenômenos biológicos”). Enfim, o termo “força” tem também sinônimos, como “fluxo”, “linha de força”, “resistência”, e finalmente, “campo”.

Onde há força, um campo em energia se forma e está sendo processado. Um campo é feito forças/campos feitas/feitos interações, interagências. Mas os cientistas só enquadram, em campo, algumas delas. Pois a complexidade das realidades compoendo uma realidade situacional - um quadro selecionado

pelo/a pesquisador/a - sempre excede o/a antropólogo/a. E força, ou “a” vida, não são fenômenos unitários. É neste sentido que a definição e a apreensão do que seria “força”, ou ainda energia, movimento, ou vida, seja através de lentes estéticas ou biológicas comuns à perspectiva da performance, é tão difícil na Antropologia e outras ciências.

Seu parentesco ainda com o termo *effort*, em inglês, ou ainda *antrieb*, em alemão, que designa esforço, ímpeto e propulsão, sugere que as forças engendram uma relação de tensão capaz de concentrar e direcionar movimentos (KESTEMBERG apud RENGEL, 2003). Os diferentes processos de “trans-formação” ganham destaque, portanto, quando “a qualidade implícita do que se move e de quem se move”, a chamada “força ou coisa que produz movimento e provoca ação” (LIGIÉRO, 2011, p. 111) passa a ser observada, isto é, quando marcas, símbolos e formas cedem lugar nas análises antropológicas às dinâmicas, movimentos e forças ali em jogo. Com isso, amplia-se também o campo da Antropologia da Dança, da qual depreende-se uma inevitável antropologia do corpo. Corpo este, porém, que não deve ser compreendido como lócus totalizante ou totalizador, como mero instrumento da dança, executor de passos, gestos e deslocamentos espaciais. A explosão, a partir dos anos 90, dos estudos sobre corpo e corporalidade na antropologia contribuiu, por vezes, para a reificação da oposição “ocidental-não ocidental”, como já apontou Jean-Michel Beaudet (2017), o que levou o autor a advogar a necessidade “de uma inscrição dessas etnografias do corpo das fenomenologias locais”, possibilitando o encontro de/com corpos, enquanto “entrançados de visão, movimento e sensações motrizes” (2017, p. 108).

Neste sentido é que nos faz falta uma definição dinâmica de corpo, como propõe Latour (2008), enquanto “aprendizagem de ser”. “Ter um corpo é aprender a ser afetado (...), movido por outras entidades, humanas ou não-humanas (...) podemos

procurar definir o corpo como uma interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos” (2008, p. 39). Aí reside, provavelmente, a paradoxalidade do corpo, tal como afirmou José Gil na introdução de seu *Movimento Total: o corpo e da dança* (2002) o fato de que “no começo era o movimento (...). No começo não havia, pois, começo (...). O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos (2002, p. 13). Dançar é também ser dançado/a.

Por isso é que quando as pessoas falam que “são dançadas”, ou seja, “que seus movimentos são dirigidos por “forças” internas ou externas, elas obviamente não descrevem os estados inconscientes. Elas estão tentando descrever um modo não verbal de discurso, cuja lógica e formas podem ser precisamente expressas e compreendidas, mas não sempre articuladas em palavras” (BLACKING, 2013, p. 79). Daí, então, mais um grande desafio que esta publicação, através dos textos aqui reunidos, procura enfrentar: transpor tais forças para o ambiente reflexivo, conferindo a este uma força gráfica (FRAENKEL, 2016), que nos permita reconhecer que escrever também é fazer, que escrever faz acontecer coisas, que no ato da escrita muitas forças continuam atuando e contribuindo, entre outras, para “en-ergizar” a Antropologia.

Se um denominador comum fosse exigido para definir o que é “força”, o que foi chamado de “vida”, um princípio generativo, ativo e agentivo, reconhecido em todas as culturas, poderia enxergar-se como o operador da redução no sentido de uma melhor inteligibilidade. A respeito, vale recordar a proposição metodológica de Péric Pitrou (2014) a partir da sua ambiciosa empreitada com a “antropologia da vida”, que consiste em associar as perspectivas da fenomenologia, semiótica, e antropologia das técnicas. Partindo do princípio metodológico (latouriano) de que a “multiplicidade de seres vivos são

engajados em uma rede de interações”, que “os seres vivos, como os artefatos, podem ser observados como os resultados de ações sobre a matéria”, que “os humanos elaboram sistemas inferenciais para conceitualizar as causalidades, internas ou externas, suscetíveis de tornar inteligíveis processo que sabem que se efetuam sem a sua intervenção”, e que “concepções da ação variam segundo as culturas, mas que o cuidado colocado em reparar tipos de agentividade mobilizadas nos processos vitais parece relativamente universal” (2014, p. 186-187), a antropologia da performance ganharia em compreender melhor estes fenômenos de vida e de força. Seu aparato metodológico, já “preparado” por uma antropologia da vida, por envolver “tradicionalmente” fenomenologia, semiótica, e ontologias, ganharia particularmente por aprofundar sua apreensão das técnicas. Sem dúvida, assim contribuiria para a compreensão dos fenômenos de vida e forças não só expressados, mas inventados, criados nas práticas humanas ritualizadas, e toda forma da ação que condicionalmente movimentam movimentos.

// Contribuições //

O campo de forças avolumado aqui, é um entre os vários determinados pelas interfaces entre antropologia, dança e performance, brotando de forças especificadas por experiências de antropólogo/as em mundos nos quais foram acolhidos, que coproduziram e, pelo menos neste livro, contribuíram para (re) elaborar. Seja em mundos teórico-metodológicos, (Acselrad, Sklar, Langdon, Lassibille, Citro) ou em mundos regidos por vidas outras (Marulanda, Scott, Cunha e Alípio, Caballero, Plastino e Belaunde).

Entre estes artigos, com paridade entre os sexos politicamente incorreta, se desenham problemáticas comuns e nitidamente ancoradas ao aporte pós-moderno da Performance

ao ritual e seus sistemas de significação: o retorno ao corpo e à materialidade; o afastamento do semiótico e do simbólico; o foco no conceito-problema de experiência, que acarreta um outro problema, o da localização do “corpo” e do “sujeito”, que encontra em recentes perspectivas teórico-metodológicas da Antropologia, ferramentas potentes para reassociá-los a todas as dimensões da prática social, inclusive às diversas políticas que a constituem em um contexto dado. Cavam, aumentando ainda mais a distância com a representação e a desmaterialização da vida social, com inquietações fecundas provocadas pelas (impotências das) Ciências, que permitem o caminhar em novos rumos, sem deixar de traçar velhas trilhas.

Essas inquietações, mais uma vez, apontam para indeterminações que não devemos procurar explicar (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), pois levar o nativo a sério no campo da performance não tem maior pertinência, é um pressuposto. A singularidade do campo, a pesquisa de campo como um “devir etnográfico” (Citro, nesta coletânea) modelado por forças múltiplas e realidades coexistentes, são limites que devem nos encaminhar a apreender novamente, de forma ‘outra’ estritamente falando, as interfaces entre antropologia, dança e performance. Se a maioria desses textos fazem da dança uma perspectiva dominante (exceto Citro, Langdon, Monteiro e Head), o leitor não deve se deixar enganar confundindo essa dominante com alguma especificidade, objetificando a dança como algo que deve ser apreendido diferentemente. De fato, os limites e problemas apontados acima são “linhas de força” conceituais não somente comuns à perspectiva da performance, mas caracterizando a perspectiva da performance, a qual surge como aporte às apreensões da Antropologia ao ritual, à dança e ao teatro. O aporte da performance foi recentemente lembrado e historicizado em detalhes pelas antropólogas Esther Jean Langdon e Luciana Hartman (2020), duas pioneiras dessa perspectiva da Antropologia no Brasil.

Nessa coletânea, os campos da dança e da performance são representados no momento desta revisão, respectivamente, por textos basilares que, até agora, tinham uma circulação reduzida no Brasil, por não haver tradução ou fácil acesso.

Mas antes deste retorno no tempo, a contribuição de Maria Acselrad abre o livro pela sua proposição de uma “antropologia das forças”, importante para nós antropólogo/as, no sentido de que é preciso dar mais atenção “às concepções de vida que animam as diferentes formas que a dança tem de se manifestar”, “mobilizadas por forças, visíveis e invisíveis”, pois “reflete no tipo de antropologia que fazemos ou podemos vir a fazer”. Não se trata apenas de prestar mais atenção aos movimentos em interjogo numa dança ou num ritual, aos tradicionais processos, fazeres e saberes, mas de observar como formas de mover são formas de pensar, oportunidades para enxergar de forma nova o pensamento e sua dimensão kinésica. Não se trata apenas de optar por uma participação observante no lugar da observação participante, dançar para pensar a dança, performar para pensar a performance. Têm implicações metodológicas revigorantes (SKLAR, 1991) como refletir de forma encarnada (ASCHIERI, 2018; PRADIER, 2000), o que implica em se deixar tocar pelos jogos de posições e oposições relativas e em tensão na situação etnográfica. Em outras palavras, dançar com as forças gerando questões antropológicas fluentes com o movimento da vida; porque dançar cultiva (BEAUDET, 2018) a prática antropológica.

A antropóloga da dança Deidre Sklar, estadunidense, figura intelectual dos estudos em dança, dançarina e hoje também mestra e formadora em método Feldenkrais, já indagava “como abordar experiências que não estão disponíveis para a linguagem? Em termos de discurso, como transformar a compreensão desse tipo de experiência em relato etnográfico?”, e orientava em “interessar-se ao corpo e a ação, aos aspectos concretos e imediatos da performance”. Para ela, o movimento

sendo conhecimento, a ideia de devolver a ele (ao movimento) seu estatuto epistemológico como “incorporação do saber” (...) o qual, aliás, raramente “tem correspondência plena na língua local”, devia tomar um lugar mais central na Antropologia. Com essa consciência de que sendo o movimento “uma experiência corporal imediata”, (...) “a fala não pode revelar o que se conhece através dos meios de comunicação do movimento”. “Em nível teórico”, como escreveu, já associava uma dimensão política às necessidades da Antropologia de “vivenciar as vicissitudes da tradução em nível corporal” e reportá-las, na própria etnografia, a experiência “concilia[ndo] o quadro cinestésico da análise qualitativa do movimento com o quadro relacional ou ‘conectado’ da epistemologia feminista”. Tal processo passou, naturalmente, por ela usar seu “próprio corpo e percepções como instrumentos de pesquisa – da mesma forma que outro pesquisador de campo usaria fotos, registrando as impressões – como [sua] própria experiência vivida”, à imagem da maioria dos autores aqui, defendendo que o saber prático do pesquisador é um suplemento para aproximar-se do saber prático de outros e até de outros saberes práticos. O texto de Sklar aqui é icônico da irrupção das bandeiras críticas da pós-modernidade e que iriam marcar a interface entre antropologia e performance, sem que seu vigor tenha perdido seu valor de diferença e repetição.

O artigo aqui republicado, de Esther Jean Langdon, resume em frases concisas e potentes os cortes os mais singulares da perspectiva dos estudos da performance na mesma época. O enfoque está claramente localizado por ela “na práxis, na interação dos atores sociais que estão produzindo cultura a todo momento”. Langdon já afirmava que “Criatividade, expressão, inclusive as expressões estéticas, e possibilidades de transformação ganham importância neste novo estudo da cultura”. A última frase do seu texto já dá o tom para futuras transformações da área, e nessa coletânea amplamente

reveladas, “A experiência sempre está sendo criada. Podemos dizer que performance, nas duas abordagens aqui descritas, é o nexo da tradição, da práxis, e da emergência da realidade como inovação”. Podemos sustentar que, certamente, se houver inovação, ela chegará da descentralização radical do pesquisador da própria pesquisa, ou seja, de uma reflexividade que não o recoloca como protagonista, e da percepção de que cercados de outras realidades, devemos devolver a elas os seus papéis de atores agentes no projeto científico. Os aportes da autora neste texto continuam representando os fundamentos da perspectiva na qual a Antropologia tout court pode ser encarada.

A contribuição de Silvia Citro retoma a sua própria trajetória no campo da Antropologia da performance na Argentina, no qual é pioneira, e encontra-se à frente de redes e laboratórios onde numerosos antropólogos e antropólogas de toda América Latina participam. Retomando os aspectos metodológicos dos clássicos até seus próprios experimentos em redes, o percurso da autora enfatiza uma “abordagem dialética - e, portanto, processual e relacional”, referindo-se às aproximações e distanciamentos entre o/a pesquisador/a ou etnógrafo/a e as pessoas com as quais trabalha, num jogo dialético, pois junto a uma reflexividade crítica, implica as experiências e genealogias de todos os envolvidos na pesquisa. A autora parece dar ênfase à categoria de performance como ferramenta analítica, sobretudo pelo peso dado aos “efeitos performáticos” no contexto da pesquisa, o que ganha em pertinência ao olhar suas mais recentes ancoragens em perspectivas sensoriais e metodologias colaborativas. Caminhos epistemológico-analíticos e metodológicos que, tal como explicitado acima, conseguem derrubar os velhos grandes divisores que assombam a Antropologia, a “Cultura”, e muitos discursos da sociedade civil conectada em redes sociais e desconectada com as complexidades das realidades vividas no mundo.

Três textos de cunho mais histórico nos levam a repensar o campo de forma nova. O primeiro é o presente dado por João Alípio Cunha, antropólogo e filho da antropóloga Marlene Cunha, uma das primeiras mulheres negras e militantes “dentro e fora da universidade”, pioneira brasileira no campo da dança e da performance, junto com Leda Martins que, na época, inscrevia sua obra no dito campo dos Estudos da Performance. Na introdução, João Alípio retoma a trajetória da autora principal do texto, (re)traçando seu envolvimento e engajamento ao seio do GTAR - Grupo de Trabalho André Rebouças, “talvez o primeiro movimento negro universitário do país (...) do qual participavam alunos negros de diferentes cursos”, legando referências para futuros ativistas, e pontos de reflexividade sobre o racismo institucional na academia. Foram ‘gestualidades’ cujos rastros nunca deixaram de ser percorridos até agora. Republicar o texto aqui, foi nosso presente que devolvemos presente, e em acesso livre. A autora, em “Dançando pro santo...” descreve minuciosamente cada movimento dos orixás que ela acompanhou durante suas variadas pesquisas de campo em terreiros angola no Rio de Janeiro, sem nunca se referir no texto às interpretações exógenas a estes espaços. Mais que pioneira, já estava na vanguarda da consciência reivindicada por alguns recentes movimentos afirmativos. Cada uma dessas gestualidades, um processo ligando memória e presente juntos, mundos simbólicos e materiais, localiza o corpo como meio - ambiente -, onde se re-joga (*re-enact*, *replay*) o conhecimento produzido na vida cotidiana dos povos de terreiro, na época, e até hoje, “escondidos e marginalizados”.

O segundo texto é um convite a politizar nosso olhar sobre e com as culturas populares brasileiras. Marianna Monteiro volta ao empreendimento expansionista português que teve essa função paradoxal de, no plano simbólico, instrumentalizar as culturas populares criando a ideia de nação independente

com identidade própria, para nos levar a sair deste paradoxo e daquele relativo à “distinção” entre erudito e popular. Ao afirmar que “pensar algumas danças populares brasileiras como herdeiras das manifestações artísticas presentes nos cortejos das festas coloniais, implica em afastar a hipótese de que tenham um caráter espontâneo”, e que “suas matrizes, ao contrário, teriam sido forjadas no quadro de uma intensa intervenção política da Igreja e do poder régio”, fica impossível simplificar os jogos de afirmações identitárias com base nessa instrumentalização. Tal aprofundamento histórico é muito pertinente para a nossa área e ainda merece contribuições. O que as danças dramáticas tiveram de particular entre as culturas populares no Brasil e no Atlântico Negro, foi o fenômeno da sociabilidade negro-confrarial em “nações” e irmandades diversas, o que foi cautelosamente escondido por quem concentrava os poderes, a escravidão para substituir sua presença pela encenação de “guerras”, o que ainda encontramos no cerne de diferentes expressões (Caboclinhos, Maracatu de baque Solto, Nego Sujo...), espetacularizando assim a violência para melhor escondê-la. Ao mesmo tempo, tratava-se de denunciá-la e, ao performá-la, também subvertê-la e reencená-la, uma vez que o processo é “ambivalente, já que cultura popular também foi instrumento de resistência através do qual ampliava-se o horizonte de manobra e negociação dos dominados. Resistir culturalmente nesse contexto de intensos contatos interétnicos foi, sobretudo, preservar espaços identitários diferenciados, sem deixar de compor com a cultura dos poderosos”. Essa sociabilidade conferiu às danças dramáticas um poder de “afirmação étnica pela via da expressão performática, espetacular e dramática”, mas este não deixa de revelar o estigma da “americanidade”, combinando racismo, colonialidade, etnicidade e novidade (QUIJANO e WALLERSTEIN, 1991) na reinvenção das culturas populares da diáspora negra nas Américas.

O terceiro texto descreve um outro processo colonial, aquele da homogeneização, em particular na França e outros

lugares, da categoria de “dança africana”, que vem diluir a diversidade de tradições e suas recomposições contemporâneas no continente e por lugares colonizados onde transitou a diáspora africana. Mahalia Lassibille volta sobre suas trajetórias de campo em diferentes países, principalmente no Níger, onde encontrou danças como a *geerewol* dos WoDaaBe, dançada em linha, com os olhos e os lábios esticados, em uma busca pela verticalidade e a elevação. Os WoDaaBe “erguem-se” em coerência com a definição que dão da beleza e da missão do seu povo, ao contrário das representações mais corriqueiras sobre a circularidade ou aderência ao chão “da dança africana”. Tais representações, definidas de forma unitária, afirma a autora, são uma “construção social, cultural, política e econômica resultante de uma história complexa”. Trata-se de uma “categoria antropologizada” pelos saberes elaborados sobre ela, não sem etnocentrismos gritantes, e daí a “importância de encarar que não há categoria em si. Deve-se indagar o que a *faz* categoria iluminando seu uso” (grifo nosso). Reconduzido até hoje, muitos profissionais da dança - seja “tradicional”, seja “contemporânea” -, se posicionam contra este processo de categorização, através de suas recomposições, à imagem da coreógrafa Germaine Acogny que baseia suas criações e os fundamentos de sua técnica a partir de referências como a “África dos buildings, das grandes contradições internacionais” conectada com movimentos e motivos ancestrais tais como “a palmeira, a águia ou o cocheiro”. A autora traz vários exemplos que nos levam mais uma vez a pensar que apenas as práticas das pessoas, seus processos técnicos e a elaboração da discursividade sobre eles (ou, diria Diana Taylor, respectivamente, o performático e o performativo) dão conta de suas multiplicidades, e não representações de estilos ou gêneros empobrecidas ao perder a complexidade de suas dinâmicas cada vez mais heterogêneas. Não é à toa que a perspectiva da performance, conhecida por sublinhar ou enaltecer a identidade, continua uma ferramenta pertinente para pensar as interconexões, nas quais quem

faz/atua/age deve permanecer, precisamente, o agente. E Lassibille, no seu exame das construções narrativas (pseudo-) históricas e (pseudo-)científicas do processo de categorização da categoria de “dança africana”, lembra bem que a atenção para a “transmissão, em vez dos enclausuramentos”, às “oposições novas, jogos de referências entrelaçados”, de imbricações, e à “descompartilhamentalização”, seria a via para deixar a dança enquanto o recurso que ela é.

Scott Head propõe uma reflexão singular, na qual tece uma trama epistemológico-centrada, mas não só sobre a indefinição do gesto, à imagem da própria indefinição/intraduzibilidade da categoria de performance. Partir dessa indefinição é um ato tão poético-político quanto o gesto que tenta definir, o gesto de matar pelo ato de dançar e o dançar o tempo. O neologismo proposto aqui, “nécropoética” (inspirado da “necropolítica” de Achille Mbembe), aponta antes “o gesto de inscrição do poder da morte e/ou do ato de matar”, que é também o da “separação entre quem deve viver e quem deve morrer”, seja dançando, seja cortando o capoeirista na roda, seja mimetizando o ato de atirar juntando o indicador e o médio em direção ao indesejado ou o(s) indesejável(is). Retomando Schneider, não importa, para Head, o que é representado, pois a “reiteração não é representação, mas ressurgência”, não há gesto em vão ou vazio, há gerações de ações com profusão de alternativas indetermináveis. Da mesma forma que “não há corporeidade em si, há atos”, pois “não há comportamentos corporais que estejam fora de experiências que são aquelas da temporalidade”, “o que importa, para dizer o corpo em todos os seus estados são os verbos e seus modos” (LAPLANTINE, 2005, p. 39). Negar ou negligenciar a potência do gesto de matar, seja esfregando contas de terço (“contas são balas de artilharia”, dizem congadeiros mineiros), seja apontando dedos, seja dançando, abre a possibilidade de negar ou negligenciar o poder de matar via textos.

As demais proposições têm um outro interesse, aquele de serem “etnográficas” como falamos em nosso jargão e, portanto, deslocam nosso olhar da constituição acadêmica do campo para sua atualização via o acolhimento de presenças outras e conhecimentos outros.

Daniela Marulanda institui sua contribuição desde o entendimento murui-muina do dançar e da dança, sendo que “dançar é cultivar”, se bem que podemos tranquilamente entender a dança murui-muina como no Ocidente entende-se a cultura. E dançar é cultivar a terra e o próprio corpo, é curar, é cultuar os ancestrais, é cortar mandioca, garantir a abundância, a memória dos ancestrais, “é continuar existindo”. Acocorar-se é adotar a posição dos cestos, que são entre os Murui-Muina, memória e pensamentos, além de receptores da coleta: essa “prática estética que organiza a vida” não deve ser entendida como representação, mas como ação, cujo “valor está na sua função puramente prática e na sua materialidade”, já que ficar de cócoras é uma prática que *faz* corpo. Os corpos murui-muina se fazem “organização muscular para se conectar social e historicamente com outros”, de onde pode jorrar a abundância, e dela a festa, a festa sendo trabalho do coletivo. Do mundo murui-muina. Dançar é trabalhar, e sem este trabalho, arrisca-se perder o corpo ou “se tornar como um bicho”, nessa inversão multinaturalista ameríndia. A vida do ambiente no qual estes corpos são imersos - não só a vida desses corpos -, reside em seu cultivar, na plasticidade do trabalho cuja potência poderia ser ainda mais bem revelada desde perspectivas como a antropologia das técnicas. O trabalho de Marulanda ancora-se plenamente nesta atualização da antropologia da dança e da performance, em que “as ideias nativas sobre a natureza e o cosmos não podem ser vistas como separadas dos aspectos visíveis e materiais da realidade social”. Nesta análise, perspectivas são reunidas sobre realidades múltiplas em copresença, nas quais as corporeidades

não representam mais, mas agem no ambiente no qual são imersas, reativando essa crítica fundamental à centralidade da representação, crítica que somente a perspectiva da performance, entre o paradigma da pós-modernidade, conseguiu superar pela ênfase dada às ontologias e ao movimento.

Indira Viana Caballero analisa o movimento das águas, um “movimento fundamental para o modo de existência andamarquino nos Andes peruanos”, o qual também define o que lá é dança. Durante a Festa da Água, os *danzantes* da dança de *tijeras* também trabalham para sua abundância, sua fertilidade e a “reconexão com os vários viventes humanos e não humanos que compõem a paisagem”, uma paisagem portanto viva ou vivificada. A força da água é na *danza de tijeras* - pois ‘*danza*’ entre os andamarquinos nada é menos que ‘o que é’ dança - aquela força vital contracolonial que se pode executar com passos, lembrando o percurso das águas na irrigação, o corpo ligeiro, ou chocando as lâminas da tesoura musical que também remete a ela, em seu fluxo anual de performances de resistência às colonialidades de todas as naturezas. Como em várias formas de expressões ditas populares do Nordeste brasileiro, a competição e a rivalidade podem animar durante várias horas madrugais os *danzantes*. Escolhidos pelos *Apus* (entidades supranaturais) eles mesmos, os *danzantes* mobilizam outros ímpetus contracoloniais, afrontando a pele de seus corpos sobre cactos, caminhando sobre brasas, ou perfurando o corpo à imagem dos espetaculares faquires. A brincadeira nunca foi tão séria, onde se vive para experienciar o agonístico, o próprio conflito, e menos para vencer. Assim o movimento indígena de resistência cultural e política do *Taqiunquy* [*enfermedad del canto*], velho de quase seis séculos, é “re-atuado” para os retornos dos “wak’as” (‘huacas’ ou ‘guacas’), isto é, “os lugares poderosos e, pode-se dizer, sagrados, demonstrando uma profunda relação entre prática ritual e a paisagem andina”, os lugares *selvagens*, e provavelmente, *virgens*. O conflito é mais

uma vez reencenado, para energizar mundos do ante-Socius?, e no qual, as alteridades não são definidas ou impostas de fora, mas escolhidas (GARRABÉ, 2016).

Mais dança-resistência com Virna Plastino, no entanto, dessa vez, é uma dança para os ancestrais, nas comparsas de candombe de Montevideu onde encontramos de novo os temas do movimento como guerra, a indefinição dos limites do corpo e da pessoa entre as matérias humanas e não humanas compondo a performance, e potências sensoriais proporcionando conhecimentos inusitados. Aqui, a obediência religiosa, indefinida entre os tocadores e dançarinos das comparsas, interessa menos do que as grandes marcas das forças afro-diaspóricas das Américas e do Caribe, indestrutíveis: a marcha dos três tambores, o corpo veículo conectado à terra, a ritualidade para alguma ancestralidade sabidamente desterritorializada, o rebote e o miudinho, a chamada e a resposta, e, um princípio vital transespecífico se houver, o sangue. É precisamente o que é indeterminado (origens étnicas, territoriais, mitos fundadores...) o que interessa: “A ambiguidade enriquece ao invés de enfraquecer as concepções dos descendentes de Ansina e deixa em aberto espaços de divergência de opiniões pessoais, e (...), portanto, reforçando seus laços”. Aqui, os objetos discursam e os humanos ficam calados, os tambores falam e os dançarinos escutam, a potência da dança jaz dessa inter-relação, sendo a “pessoa candombeira [é] definida na interface entre o corpo e o tambor”. Os aspectos vitais são assim “reatuados” na variedade dos conflitos - entre homens e mulheres, afro-uruguayos e brancos, famílias e grupos familiares (*barras*), entre bairros e diferentes agrupações de tambores, pessoas de dentro e de fora de diferentes organizações afro-religiosas ou de movimentos negros - emergindo do contexto da performance e suas variabilidades, e da sua historicidade que não para de reatualizar-se: assim são os ancestrais, *ex-istentes* presenciais.

A última contribuição entre as mais “etnográficas” trata de movimentos que o mundo ocidental costumaria identificar como abstratos, pois aparentemente fixos em planos em duas dimensões. Mas o que Rember Yahuarcani faz é plasmar seres que “recusam-se a sujeitar-se uma forma fixa”, movimentos se movimentando, devires transformacionais para além da sua visibilidade. Os pigmentos amazônicos usados pelo artista são celebrações físicas de memórias não contadas e espíritos invisíveis, que carregam o *rafue* - essa força uitoto do poder de fazer alvorecer, gerador de vida e de transformação dos seres. Elvira Belaunde entende a obra pictorial de Rember Yahuarcani como uma inovação imagética centrada numa crítica cosmopolítica da fixidez discriminatória urbana, que não deixa de ser um movimento político antes adereçado aos não-indígenas. “Apesar de sua quase imaterialidade”, os seres em movimento nas telas também distribuem dispositivos terapêuticos povoando as histórias contadas pela sua avó, efetuam trabalhos contra todo anti-utilitarismo que já definiu a gratuidade das Belas Artes, inclusive da dança, como lembra a autora através da sua aproximação da leveza dos seres uitotos pintados por Rember com aquela das bailarinas de Paul Valéry. O movimento mais uma vez não se dissipa no ar, não para na extensão das nossas imaginações, mas cumpre e efetua tarefas, inclusive esforços dos seres humanos: os invisíveis agem o *rafue* que visibiliza “os grandes fazeres, diários e rituais, realizados pelos humanos para se manterem vivos e manter viva a memória dos seus antepassados”. A contribuição de Belaunde à imagem da atualização pela Antropologia à pós-modernidade da performance, ancora-se neste poder de transformação particular à performance e à performatividade, no qual a cosmopolítica (stengersiana) retoma todo o seu sentido.

// Rumos à uma ecologia das práticas... inconcluindo //

Embora não sempre explicitamente, os textos que compõem essa coletânea chamam os leitores para a atualização do campo da Antropologia da dança e da performance. Todos contêm as marcas da atualização pós-moderna, consolidando a força da área, e a maioria afasta-se das armadilhas da representação, mais especificamente, da “práxis representacional” que deixou o aparente passo paradigmático correr parado, no mesmo lugar. Manter como meta “sair da representação” não é apenas identificar “lugares de fala”, não é só restituir conhecimentos culturais, não é só aprender a falar na língua dos outros, não é apenas trabalhar *com* “nativos” ou se entregar a experimentações textuais. É preciso muito mais: é devolver a complexidade do mundo, a qual nunca será alcançável em sua completude, pois excede qualquer pesquisador como excede qualquer um; é abraçar resolutamente aquela humildade que nos faz entender que nos encontramos apenas entre mundos, antropólogo/as ou não, com essa tendência toda humana que é a de ter dificuldade em ver além do que já compreendemos e já sabemos por experiência, pois experienciar já é alterar-se, a experiência é talvez o primeiro portal de nossas possíveis alterações, o corpo não sendo mais inteligível como limite entre sua ocorrência interna ou externa. É preciso, sobretudo, levar a sério o corpo como agente da localização em permanente mobilidade espacial e temporal dos sujeitos, o que significa reconhecer o corpo como agente do conhecimento e, portanto, da produção do conhecimento científico. As teorias são bem mais fáceis de elaborar do que “empraticar-se” – se permitem o neologismo – por tudo o que ainda não faz sentido. *Faire sens*, na expressão francesa, fazer sentido literalmente, já é um sentido corporificado, qualquer que seja a natureza desta corporificação, em ação – e não precisa passar pelas palavras, muito menos pelo logocentrismo.

Nossa tarefa, como antropólogo/as da performance e/ou antropólogo/as da dança, poderia se resumir a isso: entender como as pessoas *fazem* sentido. Pois se a antropologia é aquela “prática de sentidos”, precisamos descrever como tais sentidos (aproveitando aqui a duplicidade sensorial e significativa do termo) são praticados. Como sugerimos no início dessa introdução, uma prática – qualquer que seja, e quem quer que seja seu agente, afinal – não pode ser considerada sem essa atenção à ação ontológica tal como é contextualizada no momento de sua ocorrência. Nenhuma prática faz sentido sem o conhecimento do que a precede e do que ela vai provocar como transformação – tão sutil que seja – na sequência, seja para metaforizar uma tradição inventada, ou ainda criar uma ruptura crítica. As ações e as práticas não são isoladas nem totalizadas, assim como os atores sociais, individuais ou coletivos, não são isoláveis de suas histórias prévias, localizações, contribuições para com outros. O rumo a uma ecologia das práticas sonhado aqui é essa necessidade, pelo/as antropólogo/as ao menos, de reintegração como práticas imersas em uma relação, e assim partes dessa relação, com seu ambiente, um ambiente tal como por exemplo Augustin Berque definiu com sua noção de “*écoumène*” (BERQUE, 2015) – o conjunto e a condição ao mesmo tempo geográfica e ontológica dos meios humanos (*milieux humains*), naquilo que têm de propriamente humano, mas não menos ecológico, físico. Este *écoumène* é uma relação per se na qual os corpos humanos não se restringem às suas fronteiras geométricas, mas na qual são conectados com a geografia, terrestre, a influenciam e são influenciados por ela. A consideração deste meio humano (o *oïkos*) como uma relação é impossível sem este movimento constante de “renaturalizar a cultura” conjuntamente de “reculturar a natureza”, que séculos de filosofia ocidental contribuíram para desautorizar. No entanto reconsiderar as práticas como agentes deste ambiente pode contribuir para a Antropologia participar melhor da “declosão do mundo” e, portanto, da mesma forma,

da “ascensão em humanidade” (MBEMBE, 2010) em sua maior eficiência política, assim como a maioria das contribuições dessa coletânea fazem à sua maneira, afinal, apresentando forças em suas localizações móveis no tempo e no espaço.

//////////////////// REFERÊNCIAS

ASCHIERI, Patricia. “Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación” in: **Antropologia IV** (org. Giselle Guilhon Antunes Camargo). Florianópolis: Insular, 2018, p. 75-104.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L., Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life, in: **Annual Review of Anthropology**. vol. 19, 1990, p. 59-88.

BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia** (com a participação de Jacky Pawe). São Paulo: Edusp, 2017.

BERQUE, Augustin. (1987). **Écoumène**. Introduction aux milieux humains. Paris: Belin, 2015.

BLACKING, John. (1983). “Movimento e Significado: a dança na perspectiva da antropologia social” in: **Antropologia da Dança I** (org. Giselle Guilhon). Florianópolis: Editora Insular, 2013, p. 75-86.

BUCKLAND, Theresa Jill. “Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança” in: **Antropologia da Dança I** (org. Giselle Guilhon). Florianópolis: Editora Insular, p. 143-153, 2013.

BLANCHARD P., et al. **Zoo Humains et exhibitions coloniales**. 150 ans d’invention de l’autre, Paris: La Découverte, 2010.

BOYER, Dominic, “Thinking through the Anthropology of Experts” in **Anthropology in Action**, 15, 2 (2008), p. 38-46.

CASSIN, Barbara. (dir.) **Vocabulaire Européen des philosophies**. Paris: Seuil/Le Robert, 2004.

CORDELLA, Antonio, SHAIKH, Maha, “Actor Network Theory and After: What’s New For IS Research?” In **Proceedings of the 11th of European conference on information systems**. Naples, Italy, 2003.

DAWSEY, John C. Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r) icções. **Cultures-Kairós**, v. 7, p. 1-20, 2016.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Être affecté, **Gradhiva**, n°8. Paris: Musée du Quai Branly, 1990, p. 3-9.

FRAENKEL, Béatrice. «Actes écrits, actes oraux : la performativité à l’épreuve de l’écriture» in: **Dossier Performativité: relectures et usages d’une notion frontière**, n. 29, p. 69-93, 2006.

GARRABÉ, Laure. “‘This is not performance. This is Culture’: performance, potência ornamental e autoridade com os Black Indians em Nova Orleans (Luisiana, EUA)”, *Anthropológicas*, v. 2, n. 27, p. 29-63, 2016.

GIL, José. **O movimento total: o corpo e a dança**, São Paulo: Iluminuras, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **La lignée organique au théâtre et dans le rituel** : Leçon inaugurale au Collège de France. Paris : MP » Collection Collège de France / CF950, 1997.

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. **Música e Cultura**, v. 1, n. 11, p. 135-164, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/.

HARRISON, Faye. **Decolonizing Anthropology**. Moving Further toward an Anthropology for Liberation. Arlington: American Anthropological Association, 2010 [1990].

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil, **BIB**, São Paulo, 2020 (publicada em fevereiro de 2020), n. 91, p. 1-31.

HENARE, A.; HOLBRAAD M.; WASTELL S. “Introduction”, in Thinking through things. **Theorising artefacts ethnographically**. London: Routledge, 2007, p. 1-31.

LAPLANTINE, François. **Le social et le sensible**. Introduction à une anthropologie modale. Paris: Téraèdre, 2005.

LAW, John, “What’s wrong with a one-world world?” In **Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory**, v. 16, n. 1, 126–139, 2015,

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo** – estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva /Belo-Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda M., « Performance da oralitura: corpo, lugar da memória », **Revista Letras**, programa de pós-graduação em Literatura da UFSM, n. 26, 2003, p. 63-81.

MBEMBE, Achille; MARTIAL, Jacques, “Préface”, in GROUPE DE RECHERCHE ACHAC, **Sexe, race et colonie**. La domination des

- corps du XV^e siècle à nos jours. Paris: La découverte, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Sortir de la grande nuit**. Essai sur l'Afrique décolonisée. Paris: La Découverte, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Flammarion, 1945.
- MOL, Annemarie. "Ontological politics. A word and some questions". **The editorial board of the Sociological Review**. Oxford: Blackwell, 1999, p. 74-89.
- QUIJANO, Anibal; WALLERSTEIN, Immanuel, "Americanity as a concept: Americas in the modern-world-system", **ISSA**, v. 1, n. 134, p. 549-557.
- PITROU, Perig, «La vie, un objet pour l'anthropologie ?», **L'Homme**, 212 / 2014, p. 159- 190.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**, São Paulo: AnnaBlume, 2003.
- SKLAR, Deidre. **Dancing with the Virgin: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas**, New Mexico: University of California Press, 2001.
- STENGERS, Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », in Lolive J.; Soubeyran, O., **L'émergence des cosmopolitiques**. Paris: La Découverte « Recherches », 2007.
- STIEGLER, Bernard. **De la misère symbolique**. vol. 2, La catastrophe du sensible. Paris: Galilée, 2005.
- TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. New-York: PAJ Publications, 1987.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O nativo relativo". *Mana* [online]. **Estudos de Antropologia Social**. 2002, v. 8, n. 1, p. 113-148.
- WOOLGAR, Steve; LEZAUN, Javier, "The wrong bin bag: a turn to ontology in science and technology studies?" **Social Studies of Science**, 2013, v. 43, n. 3, p. 321-340.

É preciso dançar
para pensar a dança:
por uma antropologia
das forças

Maria Acselrad

“Uma ciência triste é aquela em que não se dança”

[Isabelle Stengers]

Se é preciso dançar para pensar a dança, o que poderíamos deduzir dessa proposição é que, provavelmente, seria impossível pensar a dança, sem dançar. É importante dizer, contudo, que este artigo não tem a intenção de pôr em dúvida as pesquisas que prescindem deste dito engajamento. Assim como as demais, elas compõem o cenário da produção de conhecimento dos estudos antropológicos em dança. O que se quer chamar atenção aqui, é para as contribuições que uma antropologia da dança – que dança tem para dar à perspectiva antropológica quando articulada a uma antropologia das forças, assim como para a relação de contiguidade existente entre antropologia e dança, mediadas por suas intrínsecas relações com o movimento¹.

Tendo em vista os vários nomes que a antropologia da dança possui, como etnologia da dança, antropologia através ou a partir da dança, antropologia movimentada, antropologia dos sistemas de movimento estruturados, etnocoreologia, é possível entrever a seguinte questão: para compreender a dança enquanto fenômeno cultural, é importante dançar?

Estudar uma forma de arte é antes de mais nada explorar uma sensibilidade. Foi graças ao debate sobre as propriedades formais que o campo da antropologia da arte alcançou sua legitimidade, abrindo espaço para discussões de ordem técnico-expressivas em contextos diversos. Em *Arte Primitiva* (1947), Franz Boas já enfatizara que o resultado de um processo de criação sempre se desdobra em algo que possui forma. Mas a

1 • Este artigo é uma adaptação de um dos capítulos de minha tese de doutorado, *Dançando contra o Estado: a relação dança e guerra nos caboclinhos de Goiana/Pernambuco* (PPGSA/2019). Agradeço às contribuições de minha orientadora Els Lagrou, assim como dos participantes do Atelier La Danse comme Objet Anthropologique, coordenado por Georgiana Wiere-Gore e Michael Houseman, grupo em que tive a oportunidade de apresentar esta proposição, em 2017, por ocasião de um doutorado sanduíche, sob orientação do Prof. Jean-Michel Beudet, na universidade de Paris Ouest - Nanterre La Defense.

definição de arte jamais pode ser pressuposta, como afirmou o próprio Boas, tampouco completamente intraestética, como pontuou Clifford Geertz (1983), isto é, faz-se necessário situá-la em meio a outras atividades sociais que, por sua vez, contribuem para revelar diferentes modos de “estar no mundo”.

Este “estar no mundo” que tanto se manifesta através das formas que ganha, seja por meio da organização do som, da imagem, do movimento, também o faz através das forças que move e são movidas por estes mesmos elementos que o constituem. Se dominar a dança, do ponto de vista dos repertórios de seus movimentos, isto é, de passos, gestos e deslocamentos, propriedades formais desta linguagem, não é nenhuma garantia de que possamos compreendê-la em profundidade, é justamente quando nos colocamos à disposição do movimento, em campo, junto com nossos interlocutores, que nos permitimos ser tocados pelas forças que a dança mobiliza, possibilitando uma intensificação da experiência antropológica. Portanto, o argumento que este artigo pretende desenvolver é o de que as concepções de vida que animam as diferentes formas que a dança tem de se manifestar são mobilizadas por forças, visíveis e invisíveis, para as quais talvez ainda não tenhamos dado atenção suficiente, e isso reflete no tipo de antropologia que fazemos ou podemos vir a fazer.

// Alguns passos atrás //

Antes de entrar no tema propriamente dito, peço licença para dar alguns passos atrás. A coreologia foi definida, na década de trinta do século XX, por Rudolf von Laban como a lógica ou ciência da dança (RENGEL, 2003). Criador da labanotation², Laban entendia a coreologia como uma espécie de gramática ou

2 • Sistema de sinais gráficos criado para registrar o movimento, a labanotation ou kinetografia de Laban tinha como objetivo desenvolver uma nova escrita da dança, tendo como um de seus princípios básicos fazê-lo do ponto de vista do dançarino (RENGEL, 2003).

sintaxe do movimento, envolvendo suas formas e forças³, numa abordagem que previa unificar teoria e prática, corpo e mente, pensamento e sentimento.

Mas é Gertrude Kurath (1960), aluna de Boas, pioneira dos estudos etnológicos em dança que, nos anos cinquenta, traz o termo para dentro da antropologia. Para Kurath, a coreologia compreendia a ciência dos tipos de movimento que, uma vez observados e decompostos, revelariam algo sobre as estruturas e as relações coreo-sociais. Por etnocoreologia, Kurath referia-se aos estudos sobre dança, centrados nas performances étnicas e populares de diferentes tradições culturais, o que vinha a definir um campo, diferente do dance research, focado na história das artes cênicas ocidentais (CITRO, 2012).

É de Kurath, inclusive, a sugestão de que os profissionais interessados nessa movimentada combinação deveriam investir numa dupla formação, isto é, em dança e antropologia, o que em outra oportunidade (ACSELRAD, 2018) cheguei a chamar de uma condição anfíbia, em oposição a uma leitura depreciativa que costuma atribuir a esta dupla escolha uma posição ambígua. Afinal, não deve ser por acaso que, tanto entre as pioneiras da disciplina como entre nossas colegas contemporâneas, encontremos tantas dançarinas e dançarinos, além de amantes ou praticantes da dança⁴.

3 • Uma das categorias-chave do sistema criado por Laban foi a de esforço, que referia-se “a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente, e vistas em diferença de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais” (Rengel, 2003, p. 60). Vale observar, no entanto, que o termo original, *antrieb* significa propulsão, impulso, ímpeto, arranque traduzido por Laban para o inglês como *effort*, e segundo Kestenberg (1977), “é sinônimo de tension”, que em inglês, além de significar tensão, é também expansão e força eletromotriz” (apud Rengel, 2003, p. 60). Assim, esforço ou força engendram uma relação de tensão concentrada e, depois, direcionada.

4 • Katherine Dunham, aluna de Herskovitz, considerada por Lévi-Strauss a mãe negra da antropologia da dança, chegou a estudar as danças do vodou e da santeria haitiana numa perspectiva diaspórica, com o auxílio de capoeiristas brasileiros que tanto na sua companhia de dança quanto em suas aulas na Universidade de Saint Louis, nos Estados Unidos, ajudaram-lhe a articular à dimensão coreográfica, uma dimensão política do conhecimento (TAVARES, 2012).

// “Danço, logo existo”: pensar é dinâmico //

Dançar permite pensar melhor a dança, porque permite pensar por outros meios, acessando diferentes formas de pensamento. Haveria, então, algo em comum entre dançar e pensar, para além de uma identidade entre objeto e método. Estaria envolvido aí um processo de intensificação do corpo, por meio da articulação de diferentes sentidos.

Tudo isso vem reforçar a ideia de que dançar não ameaça ou não deveria ameaçar a qualidade da produção acadêmica sobre a dança. Muito pelo contrário. Se a atividade do pensamento esteve durante tanto tempo ligada à própria existência humana, através do exercício da objetividade, sintetizado no emblema cartesiano “penso, logo existo”, o que podemos observar em muitos dos trabalhos produzidos em nossa área é que para as pessoas e grupos que estudamos, o ato de existir, muitas vezes, passa pelo dançar, ou seja, por uma espécie de “danço, logo existo” (SENGHOR, 1982), o que não exclui o pensar.

A questão é que, com o objetivo de legitimar a dança como área de conhecimento, muitos autores concentraram-se na identificação do ato de dançar com o ato de pensar. Na introdução de *Dança e Pensamento* (1993), por exemplo, o filósofo Alain Badiou já afirmava que a dança poderia ser considerada uma metáfora do pensamento, relação que inspirou uma série de trabalhos que se desenvolveram ao longo das décadas seguintes.

Na realidade, o que fundamenta a dança como metáfora do pensamento é a convicção de Nietzsche de que o pensamento é uma intensificação. Esta convicção se opõe principalmente à tese que vê no pensamento um princípio cujo modo de realização é exterior. Para Nietzsche, o pensamento não se efetua fora de onde ele se dá, o pensamento é efetivo “no lugar”, ele é o que se intensifica, se assim podemos dizer, por si mesmo, ou ainda o movimento da sua própria intensidade. (...) A dança não é de forma alguma impulso corporal liberado, energia selvagem do corpo.

É ao contrário demonstração corporal da desobediência a um impulso. A dança mostra como o impulso pode se tornar ineficaz no movimento, de modo que não se trata de obediência, mais de uma limitação. A dança é o pensamento como refinamento. É o oposto da doutrina da dança como êxtase primitivo ou reviravolta alienada do corpo (BADIOUS, 1993, p. 12-14, tradução da autora).

Há, no entanto, uma diferença crucial entre aproximar o pensamento da dança, e o seu contrário. Em *Faire: Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture* (2017), Tim Ingold afirma que “da mesma forma que o artesão pensa a partir da matéria, o dançarino pensa a partir do seu corpo. No corpo vivo, dinamicamente composto, a pessoa e o organismo são um só. O corpo é a pessoa-organismo” (2017, p. 198). Citando Sheets-Johnstone, afirma que

pensar em movimento não significa pensar ao modo do movimento ou transcrever seus pensamentos em movimento. Não: o pensamento é o movimento. Pensar é estar ligado a um fluxo dinâmico; pensar é por natureza quínésico (SHEETS-JOHNSTONE, 1998 apud INGOLD 2017, p. 208, tradução da autora).

De fato, o pensar não se dá apenas no corpo, mas na sua relação com o mundo. Pensar é dinâmico. Dançando são postas em prática operações racionais, como cálculos acerca do espaço, mensuração do tempo, modulação do peso, etc. Porém, durante a dança muitas coisas acontecem para além do ato de pensar, nestes termos. E se podemos acessar formas diferentes de pensar através da dança, inclusive não pensar, é graças à dimensão do sensível. Esta seria a originalidade da antropologia da dança, antropologia movimentada ou etnocoreologia, como queiramos chamá-la, fundada necessariamente sobre experiências sensíveis, motrizes, tangíveis, ou melhor, cinestésicas (ACSELRAD, 2019). Segundo o etnólogo Jean-Michel Guilcher, que dedicou-se a estudar as danças tradicionais francesas,

para entender um movimento qualquer, devemos fazê-lo. (...) É necessário (...) incorporar a experiência de outro, e isto no sentido mais concreto do termo, fazendo passar os movimentos em suas próprias articulações e em seus próprios músculos. Não para remodelá-los à sua conveniência (...), mas ao contrário, para remodelar a si mesmo, reduzindo progressivamente a distância que separa a imitação do modelo. Fazê-lo é aqui condição do saber (apud BEAUDET, 2017, p. 23, tradução da autora).

Inspirada pela mesma lógica, Teresa Bukcland (2013), no artigo “Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança”, reconhece a legitimidade da presença física do antropólogo no campo, através de um “corpo-testemunha” (2013, p. 149). Em *Dance in the field* (1999), a autora já refletia sobre o trabalho de campo, em que o aprendizado da dança encontra-se diretamente ligado à sua compreensão, assim como à elaboração de uma linguagem escrita que lhe seja condizente, o que mais adiante chamamos de uma escrita movente.

// Antropologia da dança - que dança //

É nesse sentido que chamamos atenção aqui para o que pode ser considerado uma antropologia da dança - que dança, tradição que dentro da área merece ser destacada (DUNHAM, 1947, KURATH, 1960, GUILCHER, 1971, KAEPPLER, 1998 [2013], BUCKLAND, 1999, DANIEL, 2005, CAMARGO, 2010, ACSELRAD, 2013, 2019, MARULANDA, 2018, FLÉTY, 2011, CITRO, 2012, ASCHIERI, 2018, BEAUDET, 2018, entre outras) na medida em que busca a intensificação da experiência antropológica, a partir do corpo em movimento.

No artigo “Quando escrevemos e dançamos” (2012), Silvia Citro destacou que, assim como as palavras já nos ajudaram a “repensar os movimentos” corporais das danças, esses últimos podem nos ajudar também a “mover os pensamentos” em nosso,

às vezes, demasiado quieto e disciplinado meio acadêmico. Fruto do que Le Breton (2011) chamou de uma “civilização sentada”. Formular questões a partir do corpo em movimento pode ser uma maneira de levar realmente a sério o fato de que as formas de mover são formas de pensar. E que tais formas encontram-se atravessadas por forças, o que, conseqüentemente, nos convida a pensar o pensamento de outra maneira, evitando, no mínimo, compreendê-las apartadamente.

Claro que isso não é simples, nem fácil, nem sempre possível. Como fazer para estudar, por exemplo, danças que já não podem ser dançadas, seja por questões de interdito moral, em decorrência de processos de expropriação cultural, hegemonia de outras danças ou políticas repressivas? Também não se trata de substituir a descrição das estruturas de uma dança pelas sensações experimentadas, em favor de narrativas autoetnográficas, embora estas abordagens também tenham importantes contribuições a dar (FORTIN, 2006, DANTAS, 2016). Trata-se sobretudo, na medida do possível, de lançar uma luz sobre “experiências compartilhadas” (BUCKLAND, 2013, p. 150).

Refletir sobre essas questões de método, próprias de uma antropologia da dança - que dança, de algum modo tangencia uma importante discussão acerca da relação entre arte e antropologia que movimentou o debate acadêmico na Inglaterra ao final dos anos noventa, naquele que ficou conhecido como o debate de Manchester⁵. Interessados em compreender o grau de alcance ou a inutilidade do conceito de arte em contextos não-ocidentais, um grupo de antropólogos ali presentes propunha a necessária distinção entre o que viria a ser uma antropologia da arte e uma teoria estética da arte, encorajando o abandono do conceito de arte, devido a sua origem ocidental ligada a um exercício de

5 • WEINER et al. 1996. “Aesthetics is a cross-cultural category”, in: Ingold, Tim (ed) *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, p. 251-293 (Debate organizado na University of Manchester, com participação de Howard Morphy, Joanna Overing, Jeremy Coote, Peter Gow), 1993.

distinção social. Já um outro grupo propunha a ampliação do seu espectro, defendendo seu caráter transcultural e, portanto, a universalidade da capacidade de julgamento e apreciação qualitativa ligada aos sentidos (LAGROU, 2007).

A vocação crítica e o fascínio pela alteridade, aspectos característicos da experiência artística e antropológica moderna, revelariam a natureza ambígua dessa “relação de amor e ódio”, nos termos de Els Lagrou (2007). O que fez com que Alfred Gell chegasse à contundente assertiva de que a antropologia é “essencialmente, constitucionalmente, anti-arte”.

Mais do que ressignificar o conceito de arte ou enterrá-lo de uma vez por todas, ficou claro que uma das melhores contribuições dessa discussão foi a criação de um terreno fértil para o surgimento, ou revisão, de uma abordagem que tinha como propósito “encarar a arte como um sistema de ação” (GELL, 2009, p. 11), recusando discutí-la do ponto de vista de seus símbolos e significados (LAGROU, 2003).

A abordagem da arte centrada na “ação” seria inerentemente mais antropológica, na medida em que se preocuparia menos com “a interpretação dos objetos de arte” e mais com “o papel prático de mediação que desempenham os objetos de arte no processo social”, a depender do contexto relacional (GELL, 2009, p. 11). Afinal, não caberia à antropologia da arte resumir-se “a um estudo dos princípios estéticos desta ou daquela cultura, e sim à mobilização de princípios estéticos (ou algo semelhante) no decorrer da interação social” (2009, p. 5). A definição do objeto de arte deveria, portanto, fugir de um enquadramento institucional, estético ou semiótico, para ser pensado de forma que nada fosse “decidido antecipadamente a respeito da natureza desse objeto, porque a teoria baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ela está inserida” (2009, p. 11).

Essa reflexão, de algum modo, já havia tocado o campo da antropologia da música, da dança e do teatro, através do questionamento de suas categorias analíticas, quando buscou-se “ênfatisar o som mais do que a música, a performance mais do que o teatro e o movimento mais do que a dança, tentando assim superar as conotações etnocêntricas e universalizantes que essas últimas categorias às vezes envolvem” (CITRO, 2012, p. 42). Isso contribuiu também para o entrelaçamento dessas áreas, que passaram a se reunir menos em torno de categorias, procurando se interessar mais pelos processos, fazeres e saberes ali em jogo.

Tanto quanto representar ou significar, dançar produz, transforma, altera. Há uma dimensão performativa nesse ato. Dançar é fazer. A prática etnocoreológica baseia-se no entendimento dos dispositivos coreográficos, por meio de um processo de “trocas centradas na dança” (BEAUDET, 2010, p. 5), em que o dançar, contorna e atravessa a experiência de um fazer junto.

Uma das características do campo da antropologia da dança é o fato de sua escrita ter sido feita, muitas vezes, com os corpos, embora na maioria das vezes isso tenha sido apagado dos registros etnográficos (CITRO, 2012). Outra característica, é o fato desses trabalhos se desenvolverem sob a forma de diálogos dançados. Muitos dos meus interlocutores dividiram seu tempo comigo, também dançando. Experimentar a empatia cinética em correspondência, a *coenestesia* (BERNARD, 1995), só me parece possível por meio de uma observação, mais do que participante, dançante.

Assim como o ato de desenhar no campo, ajudou Lagrou (2018) a ver, uma vez que a relação entre o olho e a mão passa pelo corpo, conclusão a que também chegou Taussig (2011) quando escreveu que “desenhar é mover minha mão de acordo com o que estou desenhando e, enquanto a mão se move, o corpo também” (TAUSSIG, 2011, p. 24 apud LAGROU, 2018,

p. 4), dançar pode ensinar a mover-se melhor no campo. Não apenas com a intenção de dominar um repertório de movimento, mas também transitar por diferentes estilos ou interagir com as pessoas. Dançar junto com os caboclinhos, por exemplo, me ensinou a tornar-me sensível a eles e a seu entorno. Dançar foi a forma que escolhi para me relacionar.

// Os caboclinhos entre formas e forças //

A reflexão sobre a dança dos caboclinhos (ACSELRAD, 2019), que propus em meu doutorado, se deu a partir da observação da relação entre os grupos, não se resumindo à compreensão das lógicas de organização de um caboclinho somente e nem à descrição do que se move, no plano do visível, estendendo o seu alcance até a jurema, o que permitiu acessar forças de uma dimensão invisível, que também dança.

Os caboclinhos são um tipo de agremiação carnavalesca formada por homens, mulheres e crianças, que desfilam pelas ruas de Goiana e região metropolitana do Recife, em Pernambuco, tocando e dançando. Caracterizados de índios, munidos de arco e flechas, acompanhados de um baque⁶ - nome que se dá à unidade musical dos caboclinhos - praticamente todos os seus integrantes encontram-se ligados à jurema, religião de matriz afro-indígena, que cultua além de mestras e mestres, os caboclos. Entidades que se caracterizam por terem se encantado, os caboclos são ancestrais indígenas, chefes ou guerreiros que não experimentaram a morte, ganharam outras formas, transformado-se em sementes, em cascas de árvore, em folhas, etc.

O processo de incorporação dos caboclos tem suas peculiaridades no que diz respeito ao que eles vêm fazer em terra. Quando invocados, cantam, dançam e trazem recados.

6 • O baque é formado por um ou dois maracás, um bombo ou surdo, uma gaita (flauta vertical com quatro furos, feita de cano de alumínio ou PVC), um atabaque e um tarol, também chamado de caixa de guerra.

A sabedoria a eles atribuída no contexto das giras, durante os toques de jurema, é compartilhada com os presentes, na medida de sua iniciação ou dos seus propósitos ali. Muitos caboclinhos aprenderam a dançar com os caboclos que cultuam na jurema, quando estes incorporam nos rodantes, como são chamados os adeptos. É, portanto, através da intermediação dos caboclos, que os pontos tocados, cantados e as danças praticadas nos terreiros de jurema chegam até os caboclinhos. Alguns dos ritmos⁷ tocados no caboclinho, como a macumba e a pisada, este último encontrado somente na cidade de Goiana, podem ser escutados nos terreiros de jurema. Além disso, muitos pontos cantados para os caboclos, na jurema, são transformados em melodias que podemos escutar através das gaitas dos caboclinhos, nos ensaios e apresentações que participam, durante o período carnavalesco.

Tirar pontos de jurema na gaita é um critério de distinção e motivo de disputa entre os caboclinhos. O som da gaita é responsável pela parte melódica do caboclinho. A maioria dos pontos tocados pelos gaiteiros possuem letra, nem sempre entoadas coletivamente, podendo ser apenas cantaroladas na cabeça. Os pontos funcionam como invocações da força da jurema que abastece os caboclinhos. Conversando com alguns gaiteiros, pude perceber o quanto esses instrumentistas têm por objetivo tocar os dançarinos através de sua música, o que chamam de abalar, demonstrando verdadeiro conhecimento acerca dos pontos que promovem o engajamento do grupo, de maneira geral, e de alguns dançarinos, em particular. Os gaiteiros tocam com sua melodia o corpo dos dançarinos e, ao fazerem isso, tocam também para os caboclos.

Os caboclinhos são fundados na jurema, o que significa que ao longo do ano cumprem uma série de obrigações religiosas ligadas ao culto dessas entidades, que vêm no carnaval um

7 • Os demais ritmos que constituem o gênero caboclinho são: guerra, baião e perré. Sobre a música no caboclinho, ver Santos e Resende (2009).

momento crucial, é quando um ethos guerreiro⁸ é posto à prova. Graças às obrigações feitas ao longo do ano, intensificadas durante as prévias carnavalescas, e conduzidas pelas madrinhas ou padrinhos do grupo, as lideranças espirituais do caboclinho, uma série de infortúnios pode ser evitada, como acidentes, doenças, brigas e encontros indesejados nas ruas.

Importante lembrar que os catimbós, como foi chamada a prática da jurema durante muito tempo, estiveram sob regime de perseguição, assim como os demais cultos afro-brasileiros, por parte da política empreendida pelo Governo Vargas durante o Estado Novo⁹, o que fez com que fossem, muitas vezes, praticados em sigilo, nos fundos e quintais de casa, de forma reservada. Não é à toa que, ao pesquisar registros sonoros e audiovisuais produzidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas¹⁰, em 1938, não foi possível identificar relações claras entre a jurema e os caboclinhos (ACSELRAD, 2019).

Por isso, compreender como se perpetuam tais tradições, cujas condições de realização foram e ainda são tão adversas¹¹, foi uma das primeiras inquietações no campo. Mais do que acessar uma “retórica da perda” (GONÇALVES, 2003), que julga haver nos processos de transformação social, subtrações irreversíveis e acréscimos prejudiciais, o interesse se voltou para as formas de enfrentamento e resistência que sustentam tais práticas. Afinal,

8 • Sobre a relação dança e guerra nos caboclinhos, ver Acselrad (2019).

9 • Sobre a política repressiva do Estado Novo em relação aos praticantes do Catimbó, ver Campos (2001) “O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta”.

10 • Nos seis fonogramas relativos aos caboclinhos, consultados no Acervo Multimídia do Centro Cultural São Paulo (CCSP), onde os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas encontram-se reunidos, não há nenhuma referência à jurema. Há, no entanto, cinquenta e nove fonogramas relativos ao catimbó, o que não significa que tenha sido fácil gravá-los, muitas vezes exigindo autorização policial e acordos reiterados com os juremeiros que diante de qualquer receio de perseguição, cancelavam a sessão, tal como relatado por Alvarenga (1949).

11 • Embora os caboclinhos sejam considerados, desde 2016, patrimônio imaterial do Brasil, pelo IPHAN, o fato é que os grupos se sustentam graças às relações de reciprocidade, doações individuais dos participantes, algum apoio do comércio local e um subsídio governamental na época do carnaval, que está bem longe de ser suficiente para cobrir os gastos que empreendem, anualmente, o que leva muitos grupos a realizarem empréstimos e contraírem dívidas.

como é que sofrendo tamanha repressão político-religiosa, preconceito étnico-racial, tendo sua memória ameaçada, seu valor cultural questionado e, mais recentemente, adaptando-se às exigências de concursos carnavalescos para poder ter acesso ao subsídio governamental, servindo às publicidades que fomentam a imagem do estado, mas endividando-se para colocar os grupos nas ruas, esta tradição continua acontecendo?

A busca por matrizes culturais originárias tem se mostrado insuficiente na explicação das tradições populares brasileiras, fenômenos complexos que envolvem diálogos inter-étnicos e constituições provisórias (LIGIÈRO, 2011). Mas, se compreendemos matriz para além do seu sentido existencial, isto é, como “matriz de transformações” (GOLDMAN, 2015, p. 645), os diferentes processos de atualização e transformação ganham relevo.

De outra forma, foi o que propôs Zeca Ligièro (2011) ao discutir “a qualidade implícita do que se move e de quem se move”, a chamada motriz¹² “força ou coisa que produz movimento e provoca ação” (LIGIÈRO, 2011, p. 111).

Entre os caboclinhos vigora um jogo de forças de oposição, que alterna relações de inimizade e aliança. Marcados por um ímpeto de rivalidade, os grupos se organizam na perspectiva de superarem esteticamente uns aos outros, dançando para seus caboclos, mas também para os grupos rivais. Mobilizam-se reciprocamente, estabelecendo relações de afinidade, o que inclui empréstimo e troca de materiais, ajuda mútua, participação de integrantes na composição dos cordões ou do baque, assim como relações de hostilidade, trocando injúrias, ameaças e provocações.

12 • A dinâmica interativa entre os atos de cantar, dançar e batucar foi discutida por Ligièro (2011), através do conceito de motrizes culturais. Considerada a base das performances de inúmeras tradições populares, essa tríade, somada à filosofia e à visão cósmica própria é o que, segundo o autor, teria garantido sua continuidade no tempo. Evocamos aqui esta referência, menos com o propósito de encontrar nela a resposta para nossas perguntas, e mais porque nos impulsiona a seguir perguntando.

É como me disse uma vez Seu Nelson, saudoso mestre do União Sete Flexas de Goiana: “o carnaval é uma batalha. (...) Na parte invisível, os caboclos não se dão. E eu tenho que trabalhar pra não deixar passar, pra não deixar eles ganhar, pra me livrar. E eu me livro com a dança”.

A dança aqui está bem longe de ser compreendida como uma linguagem universal. A categoria nativa de movimento que dá conta desta experiência é a de manobra, movimento de conjunto que produz avanços, recuos ou cruzamentos entre os cordões, forma coreográfica em que duas fileiras paralelas, compostas de homens, mulheres e crianças, desfilam pela cidade. As manobras apresentam-se como vias de acesso não apenas à estética, como também à ética de seus movimentos.

Essas linhas traçadas no espaço talvez possam ser compreendidas como tramas (INGOLD, 2007), ou ainda, como campos de força¹³. No que diz respeito às manobras, durante os ensaios, o olhar da audiência, formada pelos integrantes dos grupos, costuma ser oblíquo, discreto, longínquo. Observa-se um grupo oponente dançar com o “rabo do olho”. Por isso, merece destaque o poder das cruzadas, seja das pernas ou dos cordões, por exemplo, através da manobra da machada, a seguir representada, o que vem proteger o grupo do olhar mal intencionado, como me contou Laudicéia, do Caboclinho Carijós.

Essas danças já é pra cortar algumas coisas. Por isso, tem tanta cruzada de perna. Porque tem gente de outras tribos que vem olhar a gente, nos admira, aí olha as pernas, porque a gente tá dançando muito ou tá dançando pouco, aí naquilo já vai alguma maldade. Aí essas cruzada de perna

13 • O poder cinestésico dos campos de força criados pelas linhas foi discutido por Lagrou (2011) ao chamar atenção para o modo como os desenhos *huni kuin* produzem e revelam relações entre mundos visíveis e invisíveis. No caso do grafismo *huni kuin*, as linhas que não figuram agenciam campos de força, “sugando o olhar para dentro do desenho” (LAGROU, 2011, p. 19). No caso das manobras, o efeito parece ser o contrário. O olhar da audiência durante os ensaios costuma ser repellido pelo efeito das manobras.

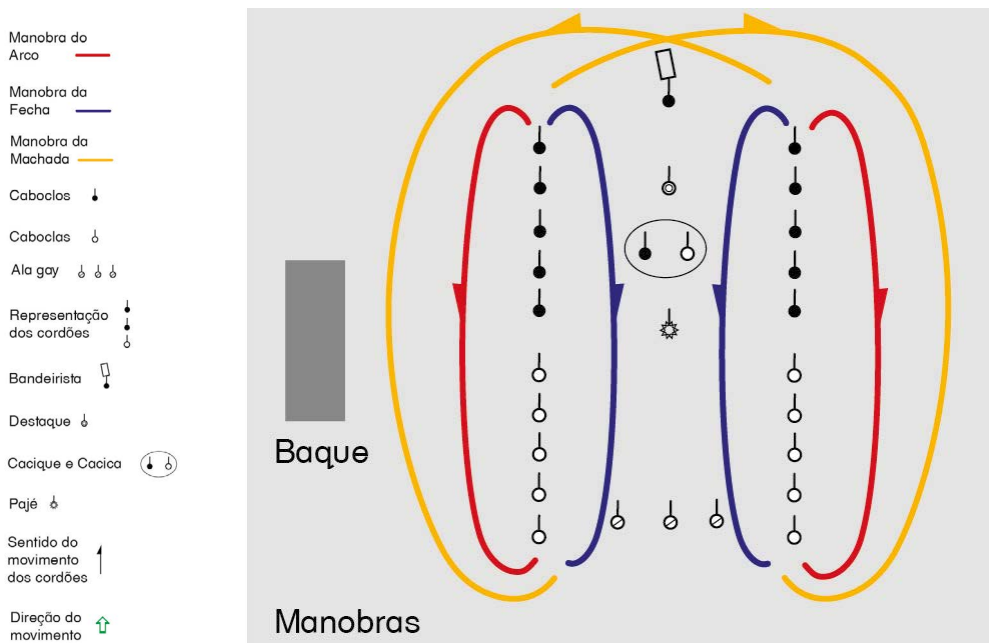


FIGURA 1 | Representação gráfica das manobras dos caboclinhos.

já corta algumas coisas (Laudicéia da Conceição Simplício, conhecida como Ninha, cacica do Caboclinho Carijós de Goiana, janeiro de 2016).

A batalha dos caboclos se dá desde os ensaios. “Se você vai olhar um caboclinho ensaiar, o povo já diz que você veio jogar macumba, caçar componente, ficam observando a mão da gente”, me contou Thaysa, do Caboclinho Potiguaris. Quem está dançando é um possível alvo, quem está olhando, um provável atirador de flechas, isto é, de feitiços. A flechada dos caboclos é invisível e tem longo alcance. Dançar é também estar suscetível. Por isso, evoca-se a força da jurema, através de pontos cantados e tocados. Estar na companhia dos caboclos é decisivo para proteger-se dos perigos aos quais os caboclinhos encontram-se passíveis de viver neste período. Abalados por sua presença, os dançarinos mais preparados irradiam-se ou incorporam os caboclos em meio à evolução das manobras.



FIGURA 2 | Cabocla dançando na Caçada do Bode do Caboclinho Sete Flexas de Goiana. Foto: Ernesto Rodrigues

Muito da força que se busca na jurema está na sua bebida ritual, o vinho da jurema¹⁴, tomado com intuito de curar-se, fortalecer-se, proteger-se nos terreiros, na caçada do bode e antes de alguns ensaios e apresentações. Mas sobre as características desta força própria da jurema, o que também pode observar é que ela costuma aumentar a sensibilidade do rodante, facilitando o acesso à incorporação das entidades, sempre que combinada a ingestão da jurema com a dança. Isto é, beber e não dançar, nem cantar, não tem o mesmo efeito que dançar, cantar e beber. Embora alguns adeptos incorporem suas entidades quando estão na periferia da roda, em condição de assistência, eles são imediatamente lançados ou levados para dentro dela, onde passam a dançar, beber e, às vezes, fumar. Esses elementos são

14 • Composto da casca da raiz e do tronco da *Mimosa tenuiflora* (Willd.), conhecida como jurema-preta, em alguns casos, e da *Piptadenia stipulacea* (Benth), mais frequentemente, esta conhecida como jurema-branca, misturada com água, a preparação da bebida varia de acordo com o terreiro. Alguns misturam-na com bebidas alcoólicas, geralmente, cachaça, além de um conjunto de ervas que são submetidas ao calor, chegando, em alguns casos, a ser enterrada para que ocorra o processo de fermentação, depois do qual receberá baforadas de fumaça de cachimbo, lançadas sobre a mistura.

fundamentais para garantir o entusiasmo que circula nas giras e nos caboclinhos¹⁵.

Caboclo pega tua flecha
 pega teu badoque, o galo já cantou
 o galo já cantou lá na aruanda
 Orixalá te chama pra vencer demanda
 (ponto tradicional de jurema)

Eu tenho uma cabocla de pena
 soltei ela na mata pra ela trabalhar
 eu quero a força que a jurema tem
 eu quero a força que a jurema dá
 (ponto tradicional de jurema cantado
 e tocado nos caboclinhos.)

O vinho da jurema também confere maior resistência aos integrantes de caboclinho para realizarem seus movimentos nas ruas e na passarela. Mas é, sobretudo, no poder de transformação da forma que a cosmologia da jurema sugere identificar a sua força. Alguns relatos destacam esta capacidade potencializada:

Minha família é toda de médiuns. Minha mãe, meu pai. Sou filha de juremeiros. Meu vô se encantava. Ele aprontava. Lá vem Galdino! A polícia vai te pegar. Deixa aqueles besta pegar. Eles passava por ele e não via porque ele se transformava numa touceira de mato, num rolo de coqueiro. Eles passava que batia no braço de meu vô, mas pra eles era um rolo de coqueiro. E meu vô rindo: Olha praí, que macaco besta, esses macacos fardado. Isso meu pai que contava. Que ele nunca foi à escola. Ele era índio.

15 • A importância da euforia nas danças wayãpi, estudadas por Jean-Michel Beudet, encontra-se diretamente ligada ao consumo de bebida e comida. Um dos capítulos de seu livro Nós dançaremos até o amanhecer (2010), “Da pança vem a dança” trata justamente dessa relação.

Índio estuda o que? O que tem nas matas. (Dona Jucedí Ribeiro dos Santos, dirigente dos Índios Tabajara de Goiana e juremeira do centro espírita João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo, agosto de 2016).

Eu dei uma brigada com um homem, ele disse que ia me pegar. Pode andar, Zé Filintra me disse. Confia no mestre ou não confia? Ah, você não tem fé? Fé, eu tenho. Esse rapaz tinha matado um primo meu e ficou com medo de que eu ia fazer uma coisa ruim com ele. Quando ele veio, eu parei, olhou pra mim e tudo e não me viu. Sentou, eu fui andando. Pronto, vou dar as costas e ele vai me matar. Quando encontrei o mestre, ele me disse. E eu tava sozinho! Ele fez um envoltamento com a ponta da faca. Quem você não queira ver, não vai lhe ver. Tipo um fechamento de corpo (Ednaldo Marcelino da Silva, conhecido como Boneco, ogã e baterador do Terreiro Ilê Asé Oya Onira, e ex-tocador de atabaque do Caboclinho Canindé de Goiana, atualmente tocador no Caboclinho Pena Branca, agosto de 2016).

Se compreender a dança dos caboclinhos como manobra nos permite pensar em outras formas ou forças que movem a dança, a compreensão das manobras como dança, permite pensar em outras forças e formas que assumem a luta. O caboclinho é uma dança que se constrói em contato e confronto com a alteridade, num processo movido por forças de oposição que se manifestam nos terreiros, nas ruas, nas passarelas carnavalescas.

Uma etnografia do movimento que se faz através do movimento, implica que estas situações, uma vez etnografadas, não sejam apenas fontes de conhecimento, mas pontos de partida para o desenvolvimento de questões antropológicas. Inserir-se nesta tradição de uma antropologia da dança - que dança - significa refletir de forma encarnada. Foi dançando caboclinho que fui tocada por uma compreensão acerca do papel das forças de oposição e suas formas de atuação nessa tradição, em que corpos, grupos e dimensões integram um jogo de forças, cujas oposições são tensionadas por meio de um jogo de posições relativas.

// **Uma escrita movente** //

O processo de transposição da experiência vivida para a escrita etnográfica encontra inúmeros debates na antropologia. Em alguns desses debates, como os ancorados em reflexões sobre a etnografia como gênero literário, a dimensão política da representação, o papel da subjetividade do pesquisador na construção do objeto, inaugurados por expoentes de uma antropologia pós-moderna, atribuíram à escrita, marcada por sua determinante relação com o trabalho de campo, papel central no fazer antropológico (CLIFFORD & MARCUS, 2016).

Problematizar a escrita numa etnografia da dança, interessa sobretudo por seu poder de ignição em trabalhos que pretendem reverenciar o poder desta linguagem, através de sua capacidade de permanecer, fazer aparecer fatos e personagens, muitos deles não devidamente contemplados pela história, integrar muitas vozes em tramas de discursos, articular diferentes temporalidades e reivindicar, politicamente, valores subjugados.

A história da dança pressupôs, na maioria das vezes, que as danças populares e tradicionais ocupassem um lugar distante, num passado remoto, predominando uma abordagem linear e evolucionista, e por vezes, também funcionalista das suas manifestações (PORTINARI, 1989; CAMINADA, 1999; FARO, 2004; BOURCIER, 2006; RENGEL e LANGENDONK, 2006). De acordo com essas abordagens, num extremo, estariam as danças ditas primitivas, figurativas, sagradas e rituais. Num outro, estariam as formas artísticas, abstratas, conceituais e performativas, as ditas danças cênicas. Inspiradas por um modo tradicional de contar a história, assim, edificaram-se determinados períodos históricos em detrimento de outros, difundiram-se nomes de grandes artistas, grupos e companhias, reforçaram-se posições de poder (GUARATO, 2018), determinando-se o que deveria, ou não, ser considerado dança.

Sabe-se que o universo das danças populares e tradicionais inspirou, profundamente, artistas que buscavam ali novas fontes e referências para seus trabalhos. As danças de caráter ou danças características (PEREIRA, 2003), no início do século XX, tinham um viés claramente nativista, nacionalista e identitário, comprometido com a formação de uma dança brasileira. Embora tenha vigorado, na maioria desses casos, um uso didático, episódico e erudito de seus elementos.

A dança brasileira que se via nos palcos foi durante muito tempo feita por corpos estrangeiros¹⁶ (PEREIRA, 2003), influenciada pelos balés clássicos, pela dança moderna, pós-moderna e contemporânea. Consequentemente, sua História ficou restrita às narrativas desses modelos importados, negligenciando as ditas danças sociais, populares e tradicionais, supostamente descomprometidas com a sistematização técnica e a pesquisa de linguagem, própria das formas artísticas. Era como se o Brasil não dançasse. Ou, como se suas expressões dançadas não pudessem vir a constituir uma legítima História da Dança. Com isso, boa parte dessa história ficou inscrita em seu próprio “recurso” de expressividade, isto é, nos corpos dançantes (SILVA, 2012). São raros os casos de obras que contemplem a diversidade e a complexidade deste campo (GIFFONI 1973, CÔRTEZ, 2000, MONTEIRO, 2011).

Uma poética da brasilidade (PAIXÃO, 2010), operação que articula no corpo um pensamento acerca do nacional, expressou-se na produção coreográfica, nas publicações de dança e mesmo nas instituições pedagógicas, durante muito tempo, por meio de uma visão essencialista e de uma sensibilidade romântica. São

16 • Serge Lifar, primeiro-bailarino e diretor da Ópera de Paris, em 1934, faz sua primeira visita ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta ocasião, decide montar um bailado com tema brasileiro. Jurupary, primeira de uma série de “criações índio-brasileiras” tematiza o amor e a guerra indígena. Em Imbapara, de Maria Olenewa, a guerra, também aparece desta vez junto ao tema do canibalismo. Nesse balé, o compositor Lorenzo Fernandez utiliza-se de instrumentos de origem indígena, além de registros sonoros feitos por Roquette Pinto, dos índios parecis (PEREIRA, 2003).

muito recentes os casos em que pesquisas artísticas de longa duração conferem aos mestres e mestras da tradição um lugar de destaque, seja como fundamentais interlocutores, seja como professores ou mesmo como artistas da cena.

Mas a escrita das histórias da dança vem passando por reformulações e já começa a apresentar resultados que geram interessantes reflexões sobre as repercussões estéticas de relações colaborativas entre artistas da cena e da tradição. Movidas pela compreensão das identidades populares como narrativas inacabadas, essas iniciativas, segundo Marques (2012), contribuem para a superação de dicotomias e classificações ultrapassadas, ressitando essa discussão e afirmando a necessidade de constante e profunda reformulação da história da dança.

A reversão desse quadro encontra-se, parcialmente, nas mãos de uma entrada recente da dança como área de conhecimento no campo acadêmico, viabilizando novos temas de pesquisa, práticas pedagógicas e abordagens epistemológicas (MOLINA, 2015). O fato da escrita da história da dança poder ser feita também por quem dança e pensa a dança, em suas múltiplas expressões e tradições, é um passo importante nesta direção¹⁷.

Nossa antropologia da dança não pretende suprir esta lacuna, mas a seu modo contorná-la. Uma recente antropologia da escrita (FRAENKEL, 2006) debruçou-se sobre os atos de linguagem, em diálogo com Austin (1991, [1962]), a fim de reivindicar sua especificidade. Diante de uma espécie de idealização da linguagem oral implícita no pensamento do autor de “Quando falar é fazer”, reconhece-se agora o equivalente caráter performativo da escrita, afirmando que “escrever é fazer” (2007).

17 • Porém, enquanto a maioria dos projetos curriculares dos cursos de dança ainda priorizar técnicas e práticas de dança hegemônicas, a ampliação do entendimento de dança não terá repercussões efetivas na sua escrita. Na última década, o aumento de cursos de graduação em dança suscitou o debate sobre o lugar das danças populares e tradicionais na universidade. Ver Acselrad, Cavalcanti, Laranjeira e Vicente “O lugar das danças populares e tradicionais na universidade: conceitos, práticas e perspectivas. In: Rita Ribeiro Voss. (Org.). Caminhos da pesquisa em dança: interculturalidade e diásporas (2016).

O que cabe destacar aqui acerca desta contribuição, é que atos fonéticos não se reduzem à escrita, caracterizada por seus atos gráficos, igualmente irreduzíveis. Um registro não deriva do outro. E, embora o universo ao qual nos dedicamos não domine e, por isso mesmo, seja muito pouco tributário da linguagem escrita - me refiro à interlocução com o universo da oralidade junto às tradições populares desenvolvidas na zona da mata norte de Pernambuco, onde venho realizando boa parte de minhas pesquisas - há muita coisa também que não é dita. O que talvez sirva para nos lembrar que há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa cara antropologia, ainda bastante dedicada ao que se diz e ao que se escreve.

Deixar-se tomar de assalto pelo vivido significa conferir lugar especial na escrita não apenas aos ditos mas, sobretudo, aos feitos. Já dizia Germaine Tillion¹⁸, “basta viver para se convencer de que os acontecimentos vividos são a chave dos acontecimentos observados” (TILLON, 2009, p. 276 apud KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 512).

Viajar. Escutar, perguntar, calar, dialogar. Aprender. Observar, participar. Ir e voltar. Questionar, desconstruir, relativizar, ampliar, recortar, rever. Ler e escrever. Conhecer. Pensar, repensar, relacionar. Compreender, classificar, analisar. Descrever.

Para alguns autores, a antropologia poderia ser definida, pelo seu método, pelo que fazem seus praticantes. Como dizia Geertz, “se você quiser entender o que uma ciência é, deve olhar em primeiro lugar não para suas teorias ou para suas descobertas,

18 • Germaine Tillion (1907-2008) foi uma importante etnóloga francesa que integrou a resistência ao Regime Nazista, durante a Segunda Guerra Mundial, tendo sido presa e deportada para o campo de concentração de Ravensbrück, em Berlim, de onde só conseguiu sair no final da guerra. Os manuscritos de sua tese sobre uma população Berbère na Argélia, na época em processo de escrita, foram confiscados pela polícia política e jogados no chamado “trésor”, onde eram reunidos todos os pertences mais valiosos dos judeus deportados. Ao sair da prisão, Germaine Tillion retoma sua escrita, a partir dos rascunhos e das suas memórias, o que hoje pode ser lido em *Il était une fois l'ethnographie*, Paris, Le Seuil, 2000.

e certamente não para aquilo que seus adeptos dizem sobre ela; você deve olhar para aquilo que seus praticantes fazem” (apud MARCUS, 2016, p. 359). Nesse caso, seria suficiente compreendê-la do ponto de vista da prática etnográfica, com seus mapeamentos de campo, seleção de informantes, observação participante, registros audiovisuais e entrevistas. Porém, “não são as técnicas e os processos determinados que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa” (GEERTZ, 1989, p. 15).

Atingir de maneira complexa a compreensão, seja qual for o seu objeto, através das categorias culturais que o fundamentam, é o que caracteriza a antropologia como ciência interpretativa. Acontece que “o *princípio de uma classificação* nunca se postula, somente a pesquisa etnográfica, ou seja, a experiência: pode apreendê-lo a *posteriori*” (LÉVI STRAUSS, 2009, p. 75). Esta “tradução entre mundos” (CLIFFORD & MARCUS, 2016), mais do que “responder às nossas questões mais profundas”, coloca “à nossa disposição as respostas que outros [nos] deram” (GEERTZ, 1989, p. 40-41).

Neste sentido, qualquer que seja o foco de seu interesse, a atenção do antropólogo costuma ter uma “dinâmica pendular, em movimento constante entre o detalhe e a totalidade”, como nos lembra o antropólogo ítalo-mexicano Carlo Bonfiglioli (1995, p. 10).

Estar em movimento é um princípio básico da antropologia, cuja tensão cinética nos coloca entre polaridades conceituais e subjetivas, muitas das quais deram origem à disciplina, como natureza e cultura, particular e universal, identidade e alteridade, o eu e o outro. Nesse sentido é que a etnografia, antes de se constituir como um modo de representação, caracteriza-se por ser uma prática de movimento. Entre uma “teoria nativa” e uma “teoria científica da cultura”, haveria como afirmou Malinowski “o soberbo ponto mediano, o centro. Não o centro, ponto

pusilânime que detesta os extremos, mas o centro sólido que sustenta os dois extremos num notável equilíbrio” (KUNDERA, 1991, p. 78 apud GOLDMAN, 2013, p. 15). É nesse ponto, cujos caminhos percorridos não necessariamente possuem as mesmas distâncias e durações, que as diferentes perspectivas se encontram. Dali é que pode nascer uma etnografia a salvo dos “riscos do subjetivismo e da parcialidade por um lado, do objetivismo e da arrogância por outro” (2013, p. 15).

Interessante associação entre etnografia e movimento também foi evocada por Crapanzano (2016) ao discutir o dilema de Hermes, localizando no processo de decodificação da mensagem, assim como no princípio do movimento, a base para uma definição do etnógrafo. Segundo o autor, do mesmo modo que o deus da fala e da escrita, o etnógrafo “apresenta línguas, culturas e sociedades em toda a sua opacidade, sua estranheza, sua falta de significado”, sendo também “o mágico, o hermeneuta” que “esclarece o opaco, torna o estranho familiar e dá sentido ao que não tem” (CRAPANZANO, 2016, p. 91). Hermes, no entanto, ao assumir sua função, teria prometido a Zeus que não mentiria, o que não significava que contaria toda a verdade a ele, dando margem a uma atitude subversiva do mensageiro. Nem sempre condizente, como aponta Crapanzano, com as técnicas retóricas de convencimento do etnógrafo, ainda assim, sempre um enunciador de verdades parciais (CLIFFORD & MARCUS, 2016).

O fato é que as mensagens de Hermes só chegam ao seu destinatário por meio de uma exímia habilidade na arte do movimento. Hermes tem asas nos pés, o que lhe confere uma habilidade extraordinária em deslocar-se, um quase-vôo, uma quase-dança. Aqui nosso dilema redimensiona-se. Praticar etnografia da dança, implica não esquecer em momento algum que nos movemos num mundo que também se move. E que,

se a subversão de Hermes está em omitir alguns aspectos da mensagem, a nossa encontra-se em revelar que boa parte de nossas pesquisas se dá em movimento, dançando, que além de objeto, a dança, ou melhor, o ato de dançar, pode ser parte do método, e que nosso desafio, muitas vezes, é o de desenvolver uma escrita movente, a fim de descobrir como tudo isso pode contribuir, afinal, para o modo de se fazer antropologia.

Dançar, ao longo da pesquisa, pode ser uma maneira de disponibilizar-se para ela, ajudando a definir recortes, elucidar categorias, apontar discussões, ultrapassando o mero exercício de uma técnica, para assumir o lugar de experiência chave no método.

Tendo isso em vista, esta escrita pode ser exercitada também como gesto. Aqui evoco um gesto em particular, o gesto de um chamado. Mais propriamente, um chamado de atenção para atos dançados. Voltando a Fraenkel, “a maneira de escrever, a escolha de uma grafia contribui para a evidência da significação de uma mensagem” (FRAENKEL, 2006, p. 13). Aí reside o que a autora chamou de força gráfica, isto é, o peso que se dá e a quê exatamente, no quadro de uma pesquisa científica, de forma a deixar impresso no papel o que se inscreveu nos corpos, nas danças, nas relações experimentadas durante a sua realização. O ato escrito é um dizer e, também, um fazer. Grande parte de nossas reflexões aqui desenvolvidas originaram-se em momentos de dança. Antes ou depois, nos intervalos, e também, durante. Muitas coisas se passam ao longo de uma dança. Enquanto se dança, muitas coisas acontecem. Coisas acontecem porque se dança. A dança faz acontecer coisas. Dançar é fazer. É disso que se trata.

Como nos ensinou Marilyn Strathern (2014), “a escrita etnográfica cria um segundo campo”, uma ordem de envolvimento diferente, onde o “sentido de perda ou incompletude” (2014, p. 346) parece inevitável. Mas “a atividade da descrição tem um dinamismo intrínseco” (2014, p. 349) e, se a imagem do

movimento reverbera tanto entre antropólogos é que, segundo a autora, uma vez iniciado o trabalho de campo, seu fim é sempre um tanto impreciso. As forças experimentadas em campo continuam exercendo impactos no momento da escrita e, quem sabe, até a sua leitura. Tudo isso vem justificar nossa busca por uma escrita movente.

// Contribuições de uma Antropologia da Dança - que dança //

Ao considerar a dança como objeto de estudo do qual podemos nos aproximar de um ponto de vista etnológico, Jean-Michel Beudet (2017), inspirado por Deidre Sklar (1991), vê neste campo a capacidade de profunda renovação da perspectiva antropológica.

Uma abordagem da cultura pelo movimento (...). Meu título sugere que fazer etnologia da dança dá vigor. Nossa disciplina critica a dicotomia artificial do espírito e do corpo, exigindo uma pesquisa que, tanto pelo corpo como pelo espírito, engaje e seja engajada (...). O título é também um chamado, em favor de novas abordagens nas teorias, nos métodos e na retórica da etnologia da dança (SKLAR apud BEAUDET, 2017, p. 125).

A fim de mostrar que se pode abordar qualquer fenômeno cultural a partir da perspectiva do movimento, a etnografia de Sklar leva-nos a identificar a prática de uma etnografia movimentada que, ao tomar os movimentos como fonte de conhecimento e base para questões etnológicas, caminha do estudo da dança na cultura para o estudo da dança como cultura (SEEGER, 2015 [1987] apud BEAUDET, 2017), lembrando-nos que dançar cultiva. E que, portanto, fazer antropologia da dança seria lançar-se ao entendimento de como mover-se cultiva. Destituídas de qualquer risco de essencialização, dança e cultura poderiam assim ser compreendidas como verbo (BEAUDET, 2017), numa perspectiva de ação.

Refletir sobre as possíveis contribuições de pesquisas comprometidas com a perspectiva de uma antropologia da dança - que dança, é partir do pressuposto de que o engajamento corporal do pesquisador é condição para sua realização. Tais pesquisas são possíveis, não é demais repetir, graças uma observação mais do que participante, dançante. O interesse pela dança, pelas mais diversas áreas do conhecimento, assim como por uma antropologia que não dança, asseguraram o quanto “a dança é boa pra pensar”. É tempo de contrariar, no entanto, a máxima de que é preciso “parar, pra pensar”. Sem esquecer que a dança também “é boa pra dançar”. E se “a dança é boa pra pensar”, tanto quanto “é boa para dançar”, talvez dançando possamos pensar melhor sobre ela.

//////////////////// REFERÊNCIAS

ACSELRAD, CAVALCANTI, LARANJEIRA e VICENTE, Maria, Telma César, Carolina e Ana Valéria Ramos. “O lugar das danças populares e tradicionais na universidade: conceitos, práticas e perspectivas. In: Rita Ribeiro Voss. (Org.). Caminhos da pesquisa em dança : interculturalidade e diásporas, 2016, pp. 112-127.

ACSELRAD, Maria. Dançando contra o Estado: a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco, (Tese de Doutorado), Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGSA/UFRJ, 2019.

ACSELRAD, Maria. “Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança” in: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança IV. Florianópolis: Insular, 2018.

ACSELRAD, Maria. Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no Cavalão-Marinho de Pernambuco. Recife: EDUFPE, 2013.

ALVARENGA, Oneyda. Catimbó, São Paulo: Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, 1949.

ASCHIERI, Patricia. “Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación” in: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança IV. Florianópolis: Insular, 2018.

AUSTIN, J. L., How to do Things Whith Words, Oxford: Oxford University Press, 1962, Quand dire c’est faire, (tradução francesa) Gilles Lane, Paris: Éditions du Seuil, Coll. “Points Essais”, 1991.

BADIOU, Alan. “La danse comme métaphore de la pensée” in: Danse et Pensée: une autre scène pour la danse. Paris: GERMS, 1993.

BEAUDET, Jean-Michel. Dançaremos até o amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia (com a participação de Jacky Pawe), São Paulo: Edusp, 2017.

BEAUDET, Jean-Michel. “Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança?” in: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança IV. Florianópolis: Insular, 2018.

BERNARD, Michel. Le corps. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

BOAS, Franz. Arte Primitiva. México: Fondo de Cultura Economica, 1947.

BONFIGLIOLI, Carlo. Fariseos y Matchines en la Sierra Tarahumara: entre la Passión de Cristo, la trasngresión cómico-sexual y la danzas de Conquista. México/DF: Instituto Nacional Indigenista/Secretaria de Desarrollo Social, Fiesta de los Pueblos Indígenas, 1995.

BOURCIER, Paul. História da Dança no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUCKLAND, Theresa Jill. “Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança” in: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013, pp.143-153.

BUCKLAND, Theresa Jill. Dance in the field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography. London: Palgrave, 1999.

CAMARGO, Giselle Guilhon. Mukabele: ritual dervixe, Florianópolis: Insular, 2010.

CAMARGO, Giselle Guilhon. “Antropologia da dança: ensaio bibliográfico” in: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.

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

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta, (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História/UFPE, Recife, 2001.

CITRO, Silvia. (org.). “Cuando escribimos y bailamos – genealogias y propuestas teórico-metodológicas para uma antropología de y desde las danzas” in: CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (org.) Cuerpos em movimiento – antropologia de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012, pp. 17-64.

CLIFFORD & MARCUS, James e George (org.), A escrita da cultura: poética e política da etnografia, EdUERJ, Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2016.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. Dança Brasil!: festas e danças populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

CRAPANZANO, Vincent. “O dilema de Hermes: o disfarce da subversão na descrição etnográfica” in: A escrita da cultura: poética e política da etnografia, EdUERJ, Rio de Janeiro: Papeis Selvagens 2016.

DANIEL, Yvonne. Dancing Wisdom: embodied knowledge in haitian

vodou, cuban yoruba, and bahian candomblé, Illinois: University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2005.

DANTAS, Mônica. “Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança” in: *Urdimento*, v.2, n.27, p.168-183, Dezembro 2016.

DUNHAM, Katherine. *The Dances of Haiti*, *Acta Anthropologica*, 2(4), 1-64, 1947.

FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

FLÉTY, Laura. *Les Cortèges de la Fortune: Dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie)*, (Tese de doutorado), Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015.

FORTIN, Sylvie. “Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística” in *Revista Cena*, nº 7, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

FRAENKEL, Béatrice. “Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture” in: *Dossier Performativité: relectures et usages d'une notion frontière*, 29, p. 69-93, 2006.

GEERTZ, Clifford. *Conocimiento Local*. Espanha: Ediciones Paidós Iberica, 1983.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GELL, Alfred. “Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte”, originalmente “The problem defined: The need for an anthropology of art”, do livro *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998, in: *Revista Poiésis*, nº 14, pp. 245-261, Tradução: Paulo Henriques Britto, 2009.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças Folclóricas Brasileiras e suas aplicações educativas*. São Paulo: Melhoramentos/Brasília: INL, 1973.

GOLDMAN, Marcio. “Quinhentos Anos de Contato”: Por uma Teoria Etnográfica da (Contra)Mestiçagem”. *Mana*. Rio de Janeiro, Estudos de Antropologia Social 21 (3), 2015.

GOLDMAN, Marcio. “ Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia in: *Revista de Antropologia*, São Paulo , USP, 2003, V . 46 N ° 2, p; 445-476.

GONÇALVES, José Reginaldo. “O patrimônio como categoria de pensamento” in: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos, Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GUARATO, Rafael. “Eu não minto, invento verdade”: autoridade e procedimentos na historiografia da dança no Brasil in: Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, Manaus, 2018.

GUILCHER, Jean-Michel. La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne, Paris: EPHE, 1963.

GUILCHER, Jean-Michel. “Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle” in: Ethnologie Française 1/2, CNRS, Faculté de Brest, 7-48, 1971.

GUILCHER, Yves. “La danse traditionnelle entre manière d’être et façon de faire” in: Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle, Pantin: Centre National de la Danse, 2003.

INGOLD, Tim. Une brève histoire de lignes, Bruxelles: Zones Sensibles, Kremilin-Bicêtre, 2007.

INGOLD, Tim. Faire: Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture, Éditions Dehors, Bellevaux, 2017.

KAEPPLER, Adrienne. “A dança segundo uma perspectiva antropológica”, (Tradução livre: Giselle G. Camargo: do original La danse selon une perspective anthropologique. In: Nouvelles de Danse 34 et 35, Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 24-46) in: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.

KESTEMBERG, Judith. The role of mouvement patterns in development, vol. 1, New York: Dance Notation Bureau Press, 1977.

KOPENAWA e ALBERT, Davi e Bruce. A queda do céu: palavras de uma xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

KURATH, Gertrude. Panorama of Dance Ethnology, in: Current Anthropology, 1(3), p.233-254, 1960.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1971.

LABAN, Rudolf. Dança Educativa Moderna. São Paulo: Ícone, 1990.

LAGROU, Els. “Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou”, in: Revista Usina, julho de 2015.

LAGROU, Els. “A diferença que faz desenhar para aprender a ver na Amazônia” in: II SIPA Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia,

Campinas: UNICAMP, abril 2018.

LAGROU, Els. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio” in: Ilha, Revista de Antropologia, vol. 5, nº 2, Florianópolis, PPGAS/UFSC, pp.93-113, 2003.

LE BRETON, David. Antropologia do corpo e modernidade. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Corpo a Corpo – estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARQUES, Roberta Ramos. Deslocamentos Armoriais, Recife: EDUFPE, 2012.

MARCUS, George. “Posfácio: A escrita etnográfica e as carreiras antropológicas” in: A escrita da cultura: poética e política da etnografia. Rio de Janeiro: EdUERJ, Papeis Selvagens, 2016.

MARULANDA, Daniela. “Comose estuda uma dança? Desenvolvimento e Perspectivas da Antropologia da Dança” in: Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Antropologia da Dança IV. Florianópolis: Insular, 2018

MOLINA, Alexandre. Experiência Artística no Ensino Superior em Dança: reflexões para um currículo encarnado. (Tese de Doutorado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2015.

MONTEIRO, Marianna. Dança Popular: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

PAIXÃO, Paulo. “O nacionalismo na dança no Brasil: uma introdução” in: Coleção Corpo em Cena (org.) Lenira Rengel e Karin Thrall, vol. 1, São Paulo: Annadarco Editora, 2010.

PEREIRA, Roberto. A Formação do Balé Brasileiro. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

PORTINARI, Maribel. História da Dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: AnnaBlume, 2003.

RENGEL e LANGENDONCK, Lenira e Rosana Van. Pequena viagem pelo mundo da dança. São Paulo: Moderna, 2006.

SANTOS e RESENDE, Clímério de Oliveira e Tarcísio Soares. Batuque Book - Cabocolinho, Ed. autor, Recife, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2006.

SENGHOR, Léopold. Sobre a negritude, Brasília: Diógenes nº 2, pp. 73-82, 1982.

SILVA, Carmi Ferreira da. *Por uma História da Dança: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo (Dissertação de Mestrado)*, Programa de Pós-graduação em Dança/UFBA, Salvador, 2012.

SKLAR, Dreide. *Dancing with the Virgin: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas*. New Mexico: University of California Press, 2001.

STRATHERN, Marilyn. *O Efeito Etnográfico*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de Guerra: arquivo e arma (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira)*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAUSSIG, Michael. "I swear I saw this Drawings" in: *Fieldwork Notebooks, namely my own*. Chicago: The University of Chicago Press. 2011.

TILLION, Germaine. *Il était une fois l'ethnographie*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

WEINER et alli. 1996. "Aesthetics is a cross-cultural category", in: INGOLD, Tim (ed) *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, pp.251-293 (Debate organizado na University of Manchester, com participação de Howard Morphy, Joanna Overing, Jeremy Coote, Peter Gow), 1993.

Bailar todos os dias,
bailar fazendo tudo:
Os bailes Murui-Muina e
as poéticas do trabalho
cotidiano

Daniela Botero
Marulanda

// Introdução: Bailar junto aos Murui-Muina //

Quando, no ano de 2016, na cidade de Leticia (Colômbia), conheci os bailes tradicionais do povo indígena Murui-Muina, fiquei com vontade de aprender mais sobre as maneiras como estas festas têm um profundo sentido que estrutura a sua relação com o território e com as atividades produtivas. Os Murui-Muina chamam suas celebrações de “bailes” ou “bailes tradicionais”, por isso conservo essa palavra durante todo o texto, para enfatizar que não se tratam apenas de danças ou rituais. Os bailes são uma denominação própria que tratam de um acontecimento específico da vida Murui-Muina.

Eu gostava, e ainda gosto, da forma com que os Murui-Muina dão um lugar central aos bailes nas suas vidas. Correndo o risco de fazer uma interpretação apressada, me parece que os Murui-Muina são um povo que não se organiza de forma tão hierárquica. Eles gostam de manter sua autonomia familiar e suas relações com os territórios próprios. Existem lideranças políticas sim, mas existem muitos outros tipos de lideranças que são autoridade em campos tão importantes quanto a política- ou melhor-, a separação entre o campo político e os outros não é tão marcada.

Os cantores e bailarinos, por exemplo, são reconhecidos como grandes sabedores da cultura, e por isso grandes lideranças. São sabedores que misturam um conhecimento estético, histórico, da natureza, do território, da medicina e das relações sociais. Os cantores devem saber cantar e bailar assim como trabalhar a terra, construir casas de baile, trabalhar com as plantas e substâncias²⁰ tradicionais e harmonizar os conflitos sociais.

19 • Este artigo é produto da pesquisa de doutorado titulada “O rafue e a transformação de gestos e palavras nos bailes Murui-Muina em Leticia Amazônas” financiada pelo CNPQ e sob a orientação da Prof. Dra. Daniela Maria Amoroso.

20 • Os Murui-Muina utilizam três substâncias fundamentais dentro dos bailes e na sua vida cotidiana. O mambe, feito de folhas de coca torrada, o ambil, feito de tabaco e sal vegetal, e a cahuana, feita de amido de mandioca e suco de frutas. Estas substâncias são fundamentais dentro dos espaços de aprendizagem da tradição, mas são também de consumo cotidiano para realizar labores diários.



FOTO 1 | Maloca localizada no Km 7 em Leticia- Colômbia.

Foto: Daniela Botero Marulanda

Tentando me aproximar das danças e da relação com a vida cotidiana dos Murui-Muina que moram na cidade de Leticia, na Colômbia (na tripla fronteira com o Brasil e o Peru), frequentei mambaderos²¹ e bailes, fui pescar, buscar sal, trabalhar nas chagras²², aprendi algumas frases na língua Murui-Muina, experimentei muitas e novas frutas, aprendi a descascar mandioca e processar o açaí e a pupunha e ascendi o fogo para cozinhar. Fui entendendo que minha busca estava nas atividades diárias, o que começou a estruturar uma reflexão sobre o corpo no trabalho diário.

21 • O mambadero é um espaço tradicional de conversa e troca de conhecimentos. Recebe seu nome pelo mambe, a substância feita de folha de coca que se consome junto com o ambil e a cahuana. Neste espaço se reúnem todas as noites homens e mulheres para contar, cantar e aprender sobre sua cultura.

22 • As chagras são os cultivos tradicionais em que se planta variedade de mandiocas, frutas, plantas medicinais e árvores de madeira. As chagras estão localizadas na selva, afastadas dos lugares de residência. As chagras são familiares e garantem o sustento de famílias e comunidades inteiras. São também a fonte de alimentos e substâncias para a organização dos bailes. As chagras são trabalhadas principalmente pelas mulheres e são a materialização da abundância.

Na cidade de Leticia assisti pela primeira vez aos bailes Murui-Muina. Danças e cantos que apareciam nos labores diários: varrer a casa, arrancar mandioca, tomar banho no rio. Junto com as vozes, apareciam também os movimentos dos corpos remexendo a cahuana, subindo as palmas de açai, guardando o equilíbrio nas canoas e batendo os pés com força no chão ao dançar nos bailes. Na cidade de Leticia, os bailes acontecem com frequência nas malocas construídas pelos Murui-Muina, isso para manter sua tradição.

Como antropóloga e como bailarina, a questão do movimento como eixo central para entender as culturas tem sido importante. Por isso, uma aproximação à antropologia da dança e à etnografia foram minhas escolhas para entrar neste contexto. A antropologia da dança -como campo- se preocupa com a questão da dança e o movimento como chave de entendimento das culturas. Blacking (2013 [1983]) definiu este campo como o estudo do movimento humanamente organizado. Uma definição inspirada nos fundamentos da etnomusicologia como estudo dos sons humanamente organizados, e que posteriormente ajudou a definir a etnocenologia como estudo dos comportamentos espetaculares humanamente organizados (BIÃO, 2009). Mas a antropologia da dança se preocupou também por estabelecer como um dos seus fundamentos o estudo da relação entre dança e cultura. Sobre isso explica Beudet (2018):

A antropologia da dança caminharia do estudo da dança na cultura para o estudo da dança como cultura (...) os movimentos como produtores de sentido, de prazeres, de emoções, a dança como transformadora. Os movimentos não são apenas “expressivos”, mas também ao mesmo tempo produzem, criam cultura. (...) Contudo, definir a antropologia da dança enquanto estudo da dança como cultura mantém uma forma estática: substantivos que tendem a essencializar “a dança”. E também, eu preferiria o uso de verbos, verbos que evitaram esse risco da reificação essencialista e que favorecem uma percepção dinâmica da motricidade. Dançar cultiva. Mover-se cultiva. Fazer antropologia

da dança seria então entender como mover-se cultiva. Mover-dançar seria uma maneira de fazer da palavra “cultura” um verbo (BEAUDET, 2018).

Os Murui-Muina (como muitos outros povos indígenas) têm uma compreensão da dança muito mais próxima desta ideia. Um entendimento da dança como um fim e não como algo que representa outra coisa. O trabalho do antropólogo Konrad Theodor Preuss (1994 [1923]) é uma evidência disso. Além de uma ampla etnografia do povo indígena Murui-Muina (ou Uitoto, como era conhecido na época do estudo) Preuss foi, talvez o primeiro a analisar as danças Murui-Muina e seu papel como motor da vida social deste e outros povos da Amazônia. Na sua etnografia sobre as danças Murui-Muina o etnólogo alemão explica que as danças estão no coração das mitologias indígenas. Nesses relatos, os deuses dançam, as frutas e legumes dançam e, em geral, a dança apresenta-se como uma atividade central para explicar a origem e sobrevivência dos povos. Os mitos, por sua vez, são a palavra que narra e que move os corpos (PREUSS, 1994 [1923]) .

Esta percepção abriu um interesse em pensar o poder do imaterial no estudo do corpo e da dança nesse contexto. Mas o estudo de Preuss apresenta ainda uma ideia de dança como reflexo das mitologias, uma espécie de encenação dos mitos. E eu, na minha pesquisa de campo, estava percebendo que era a atividade material e o trabalho diário que dava sentido ao baile. Além disso, os Murui-Muina raras vezes falavam de mitologias ou rituais, e sim de narrações e tradições - como coisas que se fazem.

O trabalho de Preuss, claro, responde também ao contexto da época e as formas como a etnografia era entendida. Resulta inegável a importância do seu trabalho, já que, ao dar um lugar central à dança, sugeriu um caminho para os estudos sobre os Murui-Muina e valorizou uma prática que é central para o povo Murui-Muina.

Meu interesse é analisar como, a partir das práticas cotidianas de trabalho, podemos entender o sentido e a importância dos bailes. É preciso então um entendimento de trabalho (que inclui a dança) como atividade de manutenção e cultivo da vida.

Dançar cultiva. Mover-se cultiva. O que significa isso para uma pesquisa em dança? Os Murui-Muina me ensinaram o sentido literal desta relação. Cultivar a terra, o corpo e as relações com outros seres humanos e não humanos para poder dançar. Dançar para garantir a abundância. Dançar para cultivar a história e os ancestrais, dançar para curar. Dançar é continuar existindo. Criar a possibilidade da abundância que se move para renovar o mundo.

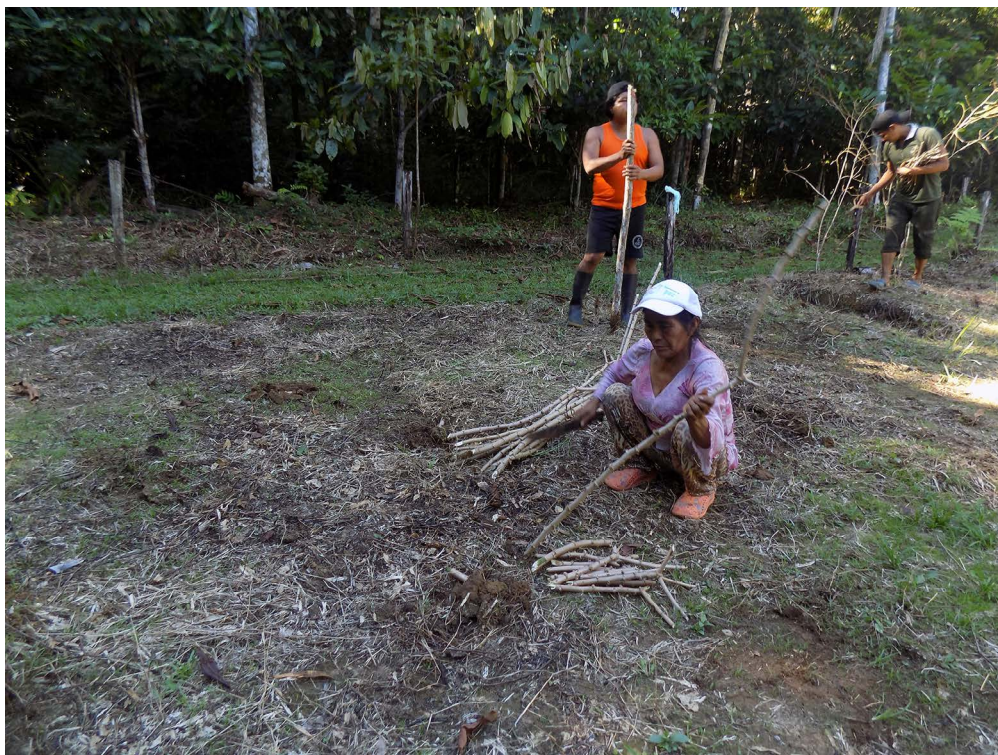


Foto 2 | Abuela Eulalia Gabba trabalhando na chagra. Leticia-Amazônas.
Foto:Daniela Botero Marulanda

A etnografia foi uma das portas para pensar as práticas. Me interessa evocar algumas ações e conceitos nativos que, relacionados com o corpo, constituem parte desse entendimento do universo dos bailes Murui-Muina. A tentativa de descrição é um apelo estético, político e espiritual que os bailes podem nos ensinar, é uma busca por tensionar também as definições mais comuns de artes cênicas e evidenciar que existem muitas outras. A etnografia é uma tentativa de partir dos verbos, das ações, do fazer, e não de estruturas simbólicas ou modelos que dão prioridade à verbalização dos processos.

Para pensar as práticas envolvidas nos bailes Murui-Muina, temos de saber que os Murui-Muina são um povo deslocado dos seus territórios tradicionais. Na região dos rios Caquetá e Putumayo, no sul da Colômbia, existe uma diversidade de povos indígenas, incluindo os Murui-Muina. Esse é seu território tradicional. Junto aos Okaina, Nonuya, Bora, Miraña, Muinane e Andoque, os Murui-Muina têm sido chamados também “Gente de Centro”.

Gente de Centro é uma denominação supraétnica para se diferenciar de outros povos da região, localizados ao sul e ao norte dos rios (ECHEVERRI, 2009). Essa é uma denominação que serve também para especificar que existe um vínculo entre esses povos, vínculo relacionado com um território e alguns ancestrais comuns.

O complexo sistema de bailes é uma das características que congrega a Gente de Centro. No começo do século XX, a explosão da economia da borracha significou um grande extermínio dos Murui-Muina e outros povos amazônicos. Milhares de indígenas foram escravizados e tomados por um cruel sistema de dívidas a partir do qual eram obrigados a trabalhar na produção de borracha, que nesta época movia as economias mundiais. Muitos Murui-Muina saíram dos seus territórios fugindo da violência do sistema da economia da borracha (PINEDA CAMACHO,

2000). Muitos deles se reassentaram em territórios próximos da fronteira com o Peru e o Brasil. A cidade de Leticia, onde me aproximei dos bailes Murui-Muina, é um destes “novos” territórios.

Os assentamentos nas cidades mudaram também as estruturas de organização dos povos indígenas. Antes em pequenos núcleos familiares nas beiras dos rios, agora em comunidades (ou aldeias) dependentes em vários sentidos das estruturas estatais. Em Leticia, essa organização transformou também os calendários de bailes - que dependiam das colheitas de algum alimento - as relações de convite aos bailes - que funcionavam a partir de relações baseadas na localização territorial das famílias - entre outras coisas.

Os Murui-Muina com frequência fazem referência às diferenças entre os bailes “no território” e os bailes “em Leticia”. Uma das diferenças é, por exemplo, que enquanto no território tradicional os bailes funcionam (ainda hoje) como uma afirmação da identidade cultural, territorial e histórica, em lugares como Leticia os bailes são uma maneira de encarar os desafios de morar na cidade. Em Leticia os bailes ajudam a conectar uma memória ao território tradicional e aos vínculos familiares, uma forma de se reafirmar como indígena. Esse é, a meu ver, um dos grandes poderes do baile. Em Leticia se dança para estar junto, para se alimentar, se curar. Os bailes são o trabalho cotidiano de cultivar a vida.

// **Corpos e cestos para trabalhar** //

As abuelas²³ Murui-Muina carregam o facão na mão quando andam pela selva. Elas indicam o caminho e vão cortando ramas e oferecendo frutas para os que vão caminhando junto. Às vezes,

23 • Abuelo e abuela significa avô e avó em espanhol. É a forma como chamam as pessoas mais velhas e também as pessoas de grande conhecimento entre os Murui-Muina.

param em algum ponto, dobram seus joelhos, aproximam o quadril ao chão e ficam de cócoras enquanto abrem uma fruta ou arrumam umas folhas. Com habilidade, manipulam o facão enquanto sustentam seu peso neste equilíbrio aparentemente precário para os que não costumam ficar nesta posição. Ficar de cócoras é um gesto repetido infinitas vezes e em diversas situações.

Em algumas dessas situações, senhoras de 70 ou 80 anos, conservam as pernas fortes e conseguem se manter nessa posição durante horas. Os seus corpos baixinhos e fortes me lembram as observações de Marcel Mauss no seu texto clássico “técnicas do corpo” (MAUSS, 2003 [1950]) em que o autor ressaltava também a capacidade de alguns povos indígenas para manter a posição corporal de cócoras ao realizar diversos labores. Por que abuelas e abuelos Murui-Muina sempre privilegiam essa disposição do corpo para seus labores? Por que ao encurtamos nossos tendões, nossos joelhos ficam rígidos e a circulação se obstrui fazendo adormecer nossas pernas? No trabalho cotidiano com as abuelas tive também de treinar meu corpo para conseguir sustentar esta posição por tempos prolongados e não atrapalhar o trabalho.

Em algumas narrações Murui-Muina e de outros povos indígenas amazônicos, relaciona-se a posição de cócoras com a imagem do cesto. Um trabalho cotidiano dos Murui-Muina consiste no tecido de cestos com fibras vegetais como cipós e folhas de palmas.

Trabalhar junto aos Murui-Muina me dá a sensação de que tudo tem a ver com o corpo. Corpos que transitam, que fazem parte, que são memória e futuro desses territórios. Os Murui-Muina chamam os cestos de canastos, em espanhol, e na sua língua existem várias palavras para chamá-los, porque todos são diferentes: bellagai, ibigai, jáikigai, jebogai, jibigai, jimegai, jízimogai, jillaici, métigi, ñotagai²⁴, e a denominação mais geral que é kirigai.

24 • Segundo o Vocabulário Bilingue Huitoto - Español, Español - Huitoto (dialecto Minica, compilado por MINOR, Eugene e MINOR, Dorothy (1987). Tradução da autora.



FOTO 3 | Abuelo Elisio Zafiama fabricando um cesto de folhas de palma, também conhecido como capiyejo. Foto: Daniela Botero Marulanda

Os cestos se utilizam para ir buscar alimentos na chagra, carregar os peixes, as mandiocas e os filhos. Existem kirigai (cestos) de “olho” grande, de “olho médio” ou de “olho fino”, que recebem essa denominação pela distância entre uma fibra e outra. Cada cesto é um tipo de corpo diferente que serve para carregar ou levar coisas diferentes. Quase todos eles têm narrações associadas para explicar sua forma. O cesto é também uma metáfora do conhecimento. O

bellagai: Cesto de milho
 ibigai: Cesto com buracos pequenos
 jáikigai: Cesto cheio de algodão
 jebogai: Cesto com buracos grandes
 jibigai: Cesto com folhas de coca
 jimegai: Cesto cheio de pupunha
 jizimogai: Cesto feito de um tipo de cipó chamado jizimo
 jillaici: Cesto cheio de frutas embrulhado e tampado para amadurecer
 métigi: Cesto sem buracos e bem tecida
 ñotagai: Cesto tecido com folha de palmeira
 kirigai: Cesto (geral)

- i: na língua Murui-Muina é uma vogal alta central. Se pronuncia colocando a língua na posição de ‘uê os lábios na posição de ‘i’.

kirigai é o lugar material e simbólico onde guardamos a comida, os pensamentos e as palavras.

O corpo humano pode tomar a forma de cesto quando se dispõe a receber alimento, palavras e cantos. O corpo humano na posição de cócoras se redondeia e se conecta com outros para trocar ideias e comida. Assim como os cestos são encontros de fibras que se entrelaçam, os bailes são encontros de corpos que dançam juntos e criam formas e figuras coletivas. As formas geométricas e repetitivas dos cestos criam a sensação de uma coisa que se expande infinitamente.

No mambeadero, lugar de reunião tradicional para os Murui-Muina, os homens também utilizam esta posição, sentados em bancos baixos ou sustentados pelas suas próprias pernas. Eles entrelaçam os braços na frente das pernas, ou colocam as mãos nos joelhos e as costas ficam arredondadas. As pessoas que participam do mambeadero são cestos que recebem ou partilham o conhecimento que no mambeadero se mobiliza. As mulheres, ao redor, na posição de cócoras, mantêm vivo o fogo no fogão de lenha, cozinham, tecem e preparam materiais para fazer artesanatos diversos. O cesto é um corpo que se relaciona com o trabalho, o trabalho com o conhecimento e o conhecimento com o caminho para ser pessoa.

Quando se narra uma história ou se conta uma piada, é comum escutar os mais velhos afirmarem: “gostei disso, vou guardar no meu cesto”. O pensamento e a memória são também kirigai (cestos). Nas narrações Murui-Muina os bichos têm seus próprios kirigai. Ali guardam suas histórias, sua comida, sua força e também seu poder de fazer o mal. As sementes de cada árvore da selva são cestos que guardam abundância e memória.

Os kirigai são também discursos, cestos de conhecimento que a terra produz a partir da interação entre diferentes seres. A língua Murui-Muina é também um cesto que guarda a experiência

e a compreensão do mundo. As línguas expressam uma forma de ser, uma forma de se relacionar com o território. Por isso, os kirigai devem ser entendidos não só como discursos ou relatos com estruturas gramaticais e lexicais específicas. Eles são uma materialidade, um corpo físico.

Os corpos humanos se parecem com os cestos. Ficam de cócoras deslocando o centro de gravidade para ficar perto da terra, a coluna alongada para cima e sutilmente curvada, os pés como base, joelhos e coxas como sustento e a pélvis equilibrando. Os corpos dos Murui-Muina adotam esta posição para conversar



FOTO 4 | Abuela Flor Zafirekudo cozinhando casabe.
Foto: Daniela Botero Marulanda

e trocar conhecimentos sobre cantos e danças. Utilizam esta organização muscular para se conectar social e historicamente com outros.

Vivas (2012) nos lembra dos ensinamentos dos Murui-Muina falantes do dialeto *Minika*²⁵, que explicaram a ele o significado da palavra *kirigai*. A palavra “kirio” é um tipo de cipó de grande flexibilidade, e a palavra “igai” que é entendida como um fio ou o hálito dos ancestrais, ambas compõem o termo para dizer cesto. O autor acrescenta que dentro do mesmo campo semântico encontra-se a palavra *kiraigiai*, que significa caixa torácica. Esta proximidade entre os termos poderia indicar uma compreensão do corpo no seu sentido prático e simbólico.

O corpo guarda uma semelhança tal com o cesto que é identificado com ele. Os *Kirigai* são “operadores mentais que permitem um pensar unitário ramificado em direções múltiplas” (VIVAS, 2012). A meu ver, identificar os *Kirigai* unicamente como representações de uma forma de pensamento deixa em segundo plano o valor da sua função puramente prática e da sua materialidade. Os *Kirigai* transportam, guardam, recolhem, organizam, tem “costelas”, “pulmões”, “pele” e “músculos” para manter tudo junto. Os cestos têm diferentes tipos de amarrações e tecidos que organizam uma experiência com o mundo e com os seres que habitam nele.

Homens e mulheres fabricam os cestos enquanto contam histórias e cantam. Pensar e lembrar se faz com o movimento do corpo que trabalha. Esse movimento aparece na vida cotidiana, na construção de casas, na organização da chagra e na forma de narrar. Todas essas atividades se assemelham à construção do cesto, feito a partir de fundir várias fibras e dar forma a outra

25 • Existem três variantes de dialeto da língua Murui-Muina: *Minika*, *mika*, *bue* e *nipode*. Elas são compreensíveis entre si e são utilizadas cada uma em territórios específicos da região dos rios Caqueta-Putumayo. Em Leticia tive contato principalmente com pessoas falantes das variantes *Minika* e *nipode*.

coisa. A finalização das atividades às vezes se nomeia como gaitade - uma palavra na língua Murui-Muina que significa apertar as cascas de uma árvore, fechar um cesto, juntar as costelas, de alguma maneira “amarrar o centro”- como também se diz popularmente na dança.

Assim, o Kirigai pode ser visto como a estrutura do imaginário: um complexo de valores, tradições e respirações (hálitos). Ou seja, o lugar da produção das concepções e que, segundo as versões dos conhecedores, corresponde à caixa torácica e ao coração. Cada um dos kirigaii que compõem o corpo, já que por sua vez cada organismo é um sistema de kirigaii, está interligado por inclusão ou por intersecção. Nada é demais ou é excesso. Ninguém é mais ou menos que ele. Em vez disso, eles o descrevem e contêm. O humano depende de seu tecido com abelhas, com macacos churucos, com a mandioca, com o abacaxi, com o rio²⁶ (VIVAS, 2012, p. 228).

O gesto de ficar de cócoras aparece com frequência identificado na cotidianidade de vários povos indígenas (ver por exemplo MÜLLER, 2013 e VÉRAS, 2018). Por isso, considero que a disposição corporal e a identificação com os cestos que fazem os Murui-Muina não é só uma estrutura do imaginário como sugere Vivas, e sim uma prática que faz o corpo, uma prática estética que organiza a vida. Os Kirigai como corpos me lembram de abuelos e abuelas na posição de cócoras, fazendo qualquer um dos seus labores diários. Lavando roupas, conversando, descascando a mandioca na chagra, cozinhando junto à fogueira, esperando sua vez para dançar e vendendo sua farinha aos sábados no mercado indígena na praça da cidade de Leticia. Ficar de cócoras é uma disposição para transformar o corpo em outra coisa.

26 • No original: De ahí que el Kirigai se pueda ver como la estructura de lo imaginario: un complejo de valores, tradiciones y de alientos. Es decir, el lugar de la producción de las concepciones y que, de acuerdo con las versiones de los sabedores, corresponde a la caja torácica y al corazón. Cada uno de los kirigaii que conforman el cuerpo, pues a su vez todo organismo es un sistema de kirigaii, está interconectado o por inclusión o por intersección. Ninguno está de más o es sobrante. Ninguno es más que el hombre o menos que él. Más bien lo describen y lo contienen. Lo humano depende de su tejido con las abejas, con los micos churucos, con la yuca, con la piña, con el río (VIVAS, 2012, p. 228).

O corpos como cestos se relacionam também com um acontecer cíclico dos bailes que vêm com as colheitas e a abundância. A abundância é festa, e festa é trabalho do coletivo. Os Murui- Muina fazem muitos bailes. Existem bailes para festejar a construção de uma nova maloca, para curar doenças e conflitos sociais e para festejar as colheitas. Dentro dessa variedade de bailes, existem quatro que são considerados pelos Murui-Muina os mais importantes hoje em dia. São os chamados “bailes de carrera”: 1. baile de Yuaki (ou baile de frutas), 2. baile de Zikii (ou baile de caça), 3. baile de Menizai (ou baile de charapa) e 4. baile de Yadiko (ou baile de cobra). Na preparação de todos esses bailes, os corpos que trabalham evocam a imagem do monifuekirigai (cesto de abundância) para garantir alimento e cantos para seu povo.



Foto 5 | Baile de Zikii. Leticia-Amazônas, 19 de janeiro de 2019. Foto: Daniela Botero Marulanda

// Bailar e transformar //

A antropologia e a dança são lugares de conhecimento sensível e em movimento. Do mesmo jeito que a sabedoria popular fala: “para entender uma coisa, tem que fazê-la”. A antropologia da dança necessita que o movimento passe pelas articulações, músculos e pulmões. Modificar o corpo próprio no processo de aprendizagem de algo novo. Não é apenas o movimento de imitar, mas de rearrumar as nossas estruturas corporais a partir da experiência de contato com outros, que reconheço e se reconhecem como diferentes de mim. Um contato humilde, diria Beudet (2018), porque obriga a uma disposição para o risco de sermos jogados no desconhecido. Um contato de corpos em movimento que inclui tanto o corpo dos sujeitos junto aos quais pesquiso quanto o meu próprio corpo.

Outras pesquisadoras e pesquisadores se aproximam também desta preocupação. Aschieri (2018) e Citro (2009) denominam “etnografia encarnada” aquela que vale-se da observação e da participação do pesquisador como dados de campo, aprofundando o caráter situado do processo de pesquisa, sem esquecer a compreensão dos fenômenos sociais ou estéticos que pretende estudar. Citro (2011) também argumenta a necessidade de um conhecimento encarnado como uma afirmação de ser-en-el- mundo que contribui para uma etnografia “dos” corpos e “a partir” dos corpos.

Acselrad (2018) propõe partir do corpo, por isso sugere que o corpo em movimento do próprio pesquisador é um lugar onde pode-se encontrar novas contribuições para a compreensão da dança. Um corpo poroso, sensível e reativo ao mundo e a outros corpos. Um corpo em movimento onde “move-se o sujeito, move-se o objeto, movem-se mutuamente, co-movem-se” (ACSELRAD, 2018).

Em um sentido parecido, a antropologia da dança propõe analisar a cultura pelo movimento e, desta forma, ser um caminho para a abertura de outros olhares antropológicos. Qualquer performance cultural ou comportamento pode ser analisado a partir do corpo em movimento. Beudet (2017), por exemplo, retoma Sklar (1991) e seu conceito de “movement ethnography” para propor a necessidade de uma “etnografia movimentada”²⁷. Beudet ressalta também a importância de dar foco às ações cotidianas como parte do conhecimento cultural ancorado ao corpo. A etnografia movimentada estabelece a obrigatória participação do pesquisador como parte do processo de conhecimento, a participação é um fim em si mesmo, um trabalho do pesquisador.

Buckland (2013) se interessa também por esse corpo que conhece. Um “corpo-testemunha” que observa, analisa, registra e mais importante ainda, se modifica e modifica o entorno no ato de mover-se. Esse corpo-testemunha apóia-se no dispositivo metodológico da observação participante, que durante anos tem servido como guia para muitas disciplinas das ciências sociais e humanas. De novo, a participação aparece como elemento determinante nessa etnografia que parte do movimento e da ação.

Quando discutimos as formas de construir conhecimento, encontramos-nos sempre com uma pergunta metodológica. Nos debruçamos sobre a questão de materializar ou concretizar. Os Murui-Muina utilizam um conceito que considero potente para pensar esta situação. O termo rafue nos fala do movimento de concretizar a palavra em coisa (que pode ser imagem, fala, escrita, movimento...).

Quando se fala de baile, os Murui-Muina utilizam com frequência o termo rafue, uma palavra de difícil tradução exata.

27 • Beudet (2017) reconhece também que outras possíveis traduções seriam: etnografia do movimento, etnografia pelo movimento ou etnografia movimentada. Cada uma dessas traduções apontaria para aspectos específicos da experiência do pesquisador.

Na língua Murui-Muina, rafue é um conceito utilizado para explicar a ação pela qual as palavras se transformam em coisas (URBINA, 2010). Os Murui-Muina diriam também que rafue significa literalmente baile e é palavra de conselho para fazer o baile de forma correta. Para eles, os bailes são uma palavra que depois se transforma em comida, dança e substâncias.

Se fizermos uma tradução livre da palavra rafue, poderíamos analisá-la em suas partes: fue- que significa boca, buraco, algo redondo e profundo. E ra- que significa coisas, ou diferentes formas e elementos. Rafue é uma boca cheia de coisas. Uma boca, um buraco no corpo que tem a potência de ser comida, palavras, aprendizagem. Assim, o rafue é o movimento dos corpos no baile e do corpo que aprende no trabalho e na conversa.

Rafue também se utiliza para se referir diretamente a um trabalho, ou a algo embaralhado que precisa de muito cuidado e muito esforço. Este sentido me parece bem próximo da experiência dos bailes, que são em todos os sentidos, celebrações complexas que precisam de muita preparação corporal, territorial, social e material.

Rafue é um termo polissêmico. Às vezes é traduzido como “coisa de baile”. Ou seja, descreve um conjunto de palavras, histórias, cantos e formas de fazer (no sentido performático). Os Murui-Muina ainda acrescentam que rafue é a palavra que amanhece. Urbina (2010) também traduz este conceito como “o que está ou que sai da boca” e se transforma em palavra que carrega força eficiente, palavra criadora.

Os Murui-Muina dizem trabalhar para poder fazer baile, o trabalho está todo focado na materialização das festas, o baile, portanto, seria o articulador da vida. Os Murui-Muina, no ano 1913, o descreveram assim para Preuss:

Dançamos atendendo unicamente à palavra, nunca dançamos sem motivo algum (...) Nós não dançamos sem objetivo mesmo

que vocês afirmem que nossos bailes não têm sentido. Nas nossas festas contamos histórias (...) Nós organizamos muitas festas, uma vez terminadas, ficamos em casa para poder organizar outra (...) seguimos as tradições mesmo quando não dançamos, trabalhamos exclusivamente para poder dançar²⁸ (PREUSS, 1994, p. 177).

O rafue, como palavra de baile, é transformação. Quero explicar que, embora eu não entenda tudo desse processo de transformação, continuo acreditando que é pelo caminho do movimento como um fazer (e por isso a tentativa de uma etnografia movimentada) e do trabalho cotidiano que podemos compreender esse conceito com mais clareza.

O convite de retomar o sentido original da palavra cultura, tal como provoca Jackson (1983), é fundamental para este fim. Seguindo esse autor, entendo então a cultura como modos de fazer práticos nos ambientes construídos pelos seres humanos. Jackson critica as tendências que intelectualizam e reduzem as experiências corporais à formulações conceituais ou as práticas como algo puramente simbólico. Jackson se afasta dos modelos semióticos e centra seu interesse na experiência etnográfica de aprender a viver e trabalhar com o povo Kuranko da Serra Leoa.

Essa visão de cultura é determinante para compreender como mover-se cultiva e que as palavras se transformam em coisas. Partir do corpo é partir da ação, daquilo que é feito e movimentado. Fazer fazendo, como dizem os Murui-Muina. Entender o verbo não como figura linguística, e sim como coisa, a coisa a ser estudada, a coisa a ser feita, o movimento que concretiza a aprendizagem de uma coisa.

28 • No original: “Nosotros bailamos atendiendo unicamente a las palabras, nunca bailamos sin motivo alguno (...) Nosotros no bailamos sin objetivo alguno aunque ustedes afirmen que nuestros bailes no tienen sentido. En nuestras fiestas contamos historias (...) Nosotros organizamos muchas fiestas, una vez terminadas, nos quedamos en la casa trabajando para poder organizar otra (...) Seguimos las tradiciones aún cuando no bailemos, trabajamos exclusivamente para poder bailar” (PREUSS, 1994, p. 177).

Eu comecei a entender os bailes não como uma coisa simbólica abstrata. Eu comecei a entender os bailes ao cortar mandioca com um facão, me equilibrando nos troncos para passar um rio, ascendendo o fogo para cozinhar, envolvendo juari e cozinhando casabe, revolvendo cahuana. Não é uma figura similar, ou seja, bailar como se cortasse mandioca. É muito mais uma poética metafórica: bailar é cortar mandioca.

Não é possível entender os bailes se não se trabalha na chagra, se não se experimenta a quietude no mambeadero, se não se navega no rio. Porque o baile são todas essas ações. Como todas as ações produzem e criam o material, todo fazer é cultura. Não é possível reduzir as práticas e experiências corporais a um processo cognitivo ou semântico.

Os movimentos do corpo com frequência fazem sentido sem ser intencionais no sentido linguístico, como comunicadores, codificadores, simbolizadores, significadores dos pensamentos e coisas que residem fora ou de forma anterior ao discurso. A compreensão de um movimento corporal não depende invariavelmente de uma elucidação daquilo que o movimento “significa” (...) o movimento humano não simboliza a realidade, mas é a realidade. Tratar as práticas do corpo como um efeito de causas semióticas é tratar o corpo como uma versão diminuída de si mesmo (JACKSON, 1983, p. 330)²⁹.

A respeito disso, as artes cênicas têm transitado por um caminho interessante, voltando-se para o estudo do gesto e dos estados corporais como forma de superar a hegemonia do semiótico nos estudos do corpo. Esses estudos ecoam preocupações compartilhadas com a antropologia da dança, quando se pergunta pela relação entre o movimento da dança e os gestos ou disposições corporais típicas da vida diária.

29 • No original: “Body movements often make sense without being intentional in the linguistic sense, as communicating, codifying, symbolising, signifying thoughts or things that lie outside or anterior to speech. Thus an understanding of a body movement does not invariably depend on an elucidation of what the movement ‘stands for.’ (...) Human movement does not symbolise reality, it is reality. To treat body praxis as necessarily being an effect of semiotic causes is to treat the body as a diminished version of itself” (JACKSON, 1983, p.330).



Foto 6 | Edith Matapí, Abuela Flor Zafrekudo e Daniela Botero Marulanda pisando mandioca. Foto: Mauricio Caviedes

Pensar a experiência do corpo desta forma é também um caminho para nos aproximarmos do entendimento Murui-Muina do mundo. Um entendimento que se organiza a partir do trabalho material e da palavra como práticas corporais concretas, e não como coisas que só são ditas. Por isso, inclusive a língua deve ser pensada como uma prática corporal, como uma forma de movimento cotidiano do corpo e não somente como um sistema de significados. Como no conceito de rafue, que tão bem expressa o movimento da palavra para virar coisa.

O corpo não pode ser entendido unicamente como um objeto de operações mentais, um veículo de expressão. Nesse sentido, resulta inútil, como afirma Jackson, perguntar o significado de cada ação que se faz na vida, como se a ação não fosse uma coisa em si mesma, e sempre tivesse de referir a outra coisa.

Jackson relata sobre sua experiência de campo com os Kuranko:

Nunca pensei em perguntar aos fazendeiros de Kuranko por que eles sacavam a terra ou distribuíam grãos; nem interroguei as mulheres sobre o significado de acender um fogo ou o significado de cozinhar ou criar filhos (...) eu estava claramente aplicando uma distinção que os próprios Kuranko não reconhecem: entre ‘trabalho’ pragmático e atividade ‘ritual’. Ou melhor, considerava os elementos lúdicos nas performances rituais exatamente comparáveis às performances teatrais e de palco em minha própria sociedade (...) Minha concepção burguesa da cultura como algo “superorgânico”, algo separável do mundo cotidiano dos movimentos corporais e das tarefas práticas, levou-me a buscar o roteiro e a interpretação em um rito que não tinha nenhuma. Essa busca por verdades semióticas também explicava minha incapacidade de participar do espírito das performances, e porque gastei meu tempo pedindo às pessoas que me contassem o que estava acontecendo, o que tudo significava, como se os corpos pintados e danças miméticas fossem apenas resquícios insípidos do que talvez tenha sido uma estrutura simbolicamente coerente de mitos e máscaras (JACKSON, 1983, p. 330)³⁰.

30 • No original: “After all, I never thought to ask Kuranko farmers why they hoed the earth or broadcast grain; neither did I interrogate women about the meaning of lighting a fire or the significance of cooking or raising children (...) I was clearly applying a distinction which

Destaco da experiência etnográfica deste autor a sua sensibilidade para reconhecer o etnocentrismo que, por vezes, confunde nosso olhar, especialmente quando se trata do estudo de performances culturais ou fenômenos rituais. Tais espaços são especialmente delicados, já que a relação entre ação, significado e conjuntos de símbolos, se entrelaçam o tempo todo. Me interessa particularmente o caminho que sugere Jackson, assim como outras antropólogas da dança, como Aschieri (2018), Camargo (2013) e Desmond (1993) ou estudiosos das performances, como Ligeiro (2011) e Bião (2009). Tais pesquisadores e pesquisadoras tentam não só olhar para as categorias nativas, mas questionar e tensionar as relações entre o cotidiano e extra-cotidiano.

Além disso, insisto em abandonar a ideia de perseguir os significados como a única forma de entender o corpo e as ações. Esse propósito me parece desnecessário para nos aproximar das culturas. Entender as ações como representações de algo diferente de si, é a velha discussão da dança como reflexo da cultura e algo cujo significado está além do aqui e do que está sendo feito.

No caminho de entender a relação entre bailar e trabalhar, uma imagem recorrente dos cestos aparecia em todos os meus registros. Fazer cesto é um trabalho, é a fusão das várias fibras que o compõem, é semear, recolher e encher com alimento. O cesto é um trançado de aprendizagens e ações para que os bailes Murui-Muina existam.

Os cestos estão ligados ao trabalho agrícola e espiritual, e o trabalho com o bem-estar de um corpo individual e coletivo.

Kuranko themselves do not recognise: between pragmatic 'work' and 'ritual' activity. Or, rather, I regarded the ludic elements in the ritual performances as exactly comparable to theatrical and stage performances in my own society (...) My bourgeois conception of culture as something 'superorganic', something separable from the quotidian world of bodily movements and practical tasks, had led me to seek the script, the interpretation in a rite which had none. This quest for semiotic truths also explained my inability to participate in the spirit of the performances, and why I spent my time asking people to tell me what was going on, what it all meant, as if the painted bodies and mimetic dances were only the insipid remnants of what had perhaps once been a symbolically coherent structure of myths and masks" (JACKSON, 1983, p. 330).

Dar um lugar de importância ao trabalho na vida cotidiana dos Murui-Muina é uma postura política. É uma forma de ressaltar que é nessas práticas que são construídas as noções de pessoa, de ser povo e de ser corpo.

Considero que dar atenção ao corpo que trabalha é também uma forma de desestabilizar imagens exotizadas dos povos indígenas. Usualmente, as representações dos povos indígenas enfatizam o mistério e o encanto que só podem ser encontrados quando se fala de espíritos, substâncias e rituais como coisas “sobrenaturais”. Uma representação usualmente nossa, como sociedade ocidental, que apaga alguns aspectos das culturas para privilegiar outros e sustentar nossos próprios preconceitos, aquilo que queremos que os outros sejam. Uma dificuldade também nossa, como sociedade latinoamericana, para identificar que também na nossa vida cotidiana existem formas de ligar o misterioso e o indizível com as nossas práticas mais cotidianas.

A vida cotidiana do corpo que trabalha, é uma vida em que o corpo vincula a materialidade do mundo com as memórias, as técnicas, as coisas que nos amarram como povos, como grupos, como coletividades. Os estudos etnológicos sobre sociedades indígenas amazônicas têm identificado com muita sensibilidade a importância do trabalho na vida indígena.

Parte dessa literatura centra seu interesse na análise da divisão sexual do trabalho e nas relações de gênero nas economias domésticas. Outra parte aprofunda-se sobre as atitudes sobre o trabalho que influenciam relações de poder, econômicas e sociais, assim como na análise da eficiência do trabalho para garantir a satisfação de necessidades materiais e nutricionais (GRIFFITHS, 2001).

O trabalho é um forte vínculo de identidade grupal, funciona como um dos principais modos de socialização e também confere identidade individual a cada pessoa. Junto aos processos

de circulação e consumo, as atividades produtivas são uma forma de personificação dentro dessas sociedades. As atividades produtivas permitem satisfazer às necessidades familiares, assim como estabelecer relações de vizinhança - receber visitas de outros lugares, compartilhar com os vizinhos. Por isso, as atividades produtivas são uma forma de evitar os conflitos e alimentar os vínculos afetivos.

Um dos convites que com mais frequência recebi no tempo em que morei em Leticia, era o de ir trabalhar na chagra. Famílias e amigos me convidavam para ir arrancar mandioca, pegar frutas, tirar sal vegetal, cortar chambira e tantas outras atividades que se fazem na chagra. Receber convites para ir trabalhar é uma forma de carinho, porque se passa o dia junto, se divide a comida produzida, se toma banho no rio e depois se descansa. Os corpos se articulam, se transformam e transformam a terra juntos. O trabalho colaborativo é uma forma de estabelecer relações mediadas pela afetividade e pela festividade porque todos os trabalhos na chagra são simultaneamente trabalhos de manutenção da vida diária e também são voltados à realização de bailes.

Eu sempre gostei desta percepção do trabalho. Um trabalho que não está mediado pelo dinheiro, mas pela vontade de sustentar a vida. Inclusive os Murui-Muina fazem constantemente uma diferenciação entre “trabalho” que se faz na chagra e na selva, e “emprego” que se faz na cidade e envolve dinheiro. Às vezes, também utilizam a palavra na língua - taijina - para falar desse trabalho que vem da tradição, que serve para fazer bailes, que os constitui como povo Murui-Muina, e que é diferente do “trabalho dos brancos”.

O trabalho, no sentido Murui-Muina, é também uma expressão dos sentimentos e emoções. O trabalho é um investimento na vida de cada um e garante harmonia nas relações afetivas familiares, entre casais e vizinhos. Trabalhos coletivos

entre vizinhos fortalecem os laços e sentimentos positivos. Por isso, Anitalia Pijachi, uma amiga próxima de Leticia e cuja família me convidou tantas vezes para o trabalho na chagra familiar, explicava:

Por isso aqui (na comunidade do Km 6) as pessoas brigam tanto. A gente não tem terra para fazer chagra. Os paisanos também não querem ter chagra. Querem ir para Leticia e ter salário. Isso também é importante. Mas se você não tem terra, como vai comer? Como vai trabalhar? Como vai trazer saúde e boa palavra para sua família? Por isso as pessoas brigam, as famílias e os vizinhos estão brigando. Por isso aqui sempre tem confusão (Anitalia Pijachi, conversa na chagra. Dezembro 2018).

O vínculo com a terra e a ação de trabalhar garante as boas relações e a boa saúde dos corpos. A vida em Leticia supõe para os Murui-Muina um desafio constante. Garantir seus direitos territoriais é uma forma de saúde espiritual e social. Ter um território permite ter comida e baile. Os bailes são um ponto interessante de tensionamento entre manter a tradição e reformá-la para responder ao contexto da vida na cidade. Os bailes, afinal, são uma atividade que disputa de forma criativa o continuar sendo Murui-Muina.

Griffiths (2001) argumenta que as atividades criativas e produtivas não são só um mecanismo para estabelecer a socialização entre humanos, mas que o trabalho sustenta ideias cosmológicas que dão forma às práticas materiais. Entender o trabalho unicamente como uma realidade experiencial, em oposição a uma representação do mundo “imaginada” ou abstrata, é desconhecer a natureza e a forma como funcionam as ontologias ameríndias. Por isso, o autor afirma que as ideias nativas sobre a natureza e o cosmos não podem ser vistas como separadas dos aspectos visíveis e materiais da realidade social.

Eu consigo entender esse trabalho corporal como um trabalho carregado de memória e de um saber fazer. O trabalho, na

chagra e no mambeadero, está voltado também para a produção dos bailes. Não são separados, são momentos diferentes da mesma coisa, por isso o baile é também entendido como trabalho. Os cantos e conselhos são também trabalho: primeiro no processo de aprendê-los; depois na prática de cantar e bailar para sustentar e curar o mundo.

A produção agrícola Murui-Muina tem como objetivo suprir as necessidades nutricionais dos grupos familiares, mas além disso, uma boa parte da produção agrícola é destinada à realização dos bailes. Os bailes têm lugar em diferentes momentos do ano, especialmente durante a temporada seca, ou seja, na segunda metade do ano, de julho até janeiro-fevereiro.

Da mesma forma que outros grupos horticultores do nordeste amazônico, os Uitoto (Murui-Muina) possuem um rico e complexo corpo de conhecimento oral, e um enorme volume de discursos formais relacionados com a importância do trabalho (...) discursos que detalham e refletem sobre o trabalho dividido por gêneros, os papéis das esposas, as virtudes do trabalho duro para si mesmo e para outros, além das qualidades de uma boa liderança³¹ (GRIFFITHS, 2001, p. 249).

O trabalho transforma o corpo. O trabalho é possibilidade de bailar, é palavra e movimento que gera abundância. O trabalho é identificado como uma forma de ser e se tornar homem e mulher. A palavra é movimento, porque guarda todos os conhecimentos que os Murui-Muina consideram indispensáveis para entender e fundamentar sua cultura, inclusive o ser pessoa.

Os bailes são um lugar de trabalho porque sustentam a vida, porque são a atividade artesanal de aperfeiçoar o corpo de conhecimento. Os roraima - cantores tradicionais - quando interpretam e oferecem seus cantos no baile, estão em um

31 • No original: "Like other horticultural groups in the north-west amazonia, the Uitoto possess a rich complex body of oral knowledge, and a huge amount of formal discourse related to the importance of work. In particular all the social and political aspects of the work (...) which detail and reflect upon the gendered work roles of spouses, the virtues of hard work for self and others and the qualities of good leadership" (GRIFFITHS, 2001, p. 249).

processo de preparação corporal e aprendizagem que nunca acaba. Seus cantos agradecem a oportunidade de cantar e enfatizam o processo de estar preparando seu corpo. Por isso também os cantos são pagos com comida. Tanto os cantos quanto a comida são equiparados na sua função nutricional. Nutrir o corpo é conhecer.

Os Murui-Muina valorizam o trabalho, porque trabalhar garante suas relações sociais e com outros seres, permite dividir comida com vizinhos e convidados, permite educar as crianças com autonomia produtiva, manter os ciclos estacionais, adquirir conhecimentos da natureza, aprender cantos e narrações, construir casas, malocas e mambeaderos e finalmente realizar bailes.



Foto 7 | Mulheres trabalhando na preparação de um baile. Maloca do Km 9, Letícia. Janeiro de 2018. Foto: Daniela Botero Marulanda.

O trabalho direciona o que os Murui-Muina chamam “hálito de vida”, uma espécie de força vital que enche os corpos, permite viver bem. O hálito de vida se relaciona com a produção de alimentos e a caça, pois o corpo se alimenta delas. Cada alimento e bicho traz uma palavra (como força) que nutre o corpo. O hálito de vida é uma respiração que fortalece o corpo e o libera de forças negativas e de doenças.

No caso do trabalho voltado para a produção de coca, tabaco e mandioca (plantas ancestrais dos Murui-Muina com as que se preparam as principais substâncias de troca), o corpo se fortalece, porque se adoça e se esfria, segundo os termos Murui-Muina, para torná-lo um corpo que carrega força de vida. Inclusive o trabalho pode ser uma forma de acessar os sentidos sobre-humanos ou aprimorar os sentidos - audição, visão, olfato, voz. O abuelo Elisio Zafiama explicava, durante uma conversa de mambeadero, que trabalhar é uma forma de “achar o próprio corpo”.

O trabalho permanente pode fazer o corpo tão forte que repele as doenças. O trabalho perseverante traz um corpo saudável e belo. O corpo humano nunca é uma coisa dada. O corpo se deve achar, é sempre um trabalho em processo. O trabalho constante permite recarregar o corpo de energia vital e do hálito dos alimentos cultivados com o próprio trabalho. Esse trabalho inclui trabalho na chagra, sentar e mambear, manter relações com seres humanos e não humanos, dançar e cantar são processos para encontrar o “verdadeiro corpo”.

O exemplo dos Uitoto (Murui-Muina) mostra como o trabalho contínuo e um conjunto particular de práticas garantem uma retenção do corpo e uma afirmação da identidade humana. É um tipo específico de atividade contínua e padrão de comportamento que determina a identidade e a rede de relações sociais e espirituais nas quais cada pessoa está inserida. Além disso, essas relações espirituais são em si mesmas sociais. Por meio do trabalho da chagra e da execução de rituais, o povo Uitoto (Murui-Muina) vive em uma rede de relações com pessoas mortais e espirituais. O povo Uitoto

(Murui-Muina) se engaja em uma “economia cósmica de pessoas” que Viveiros de Castro identificou como uma característica chave das cosmologias ameríndias e das teorias de reprodução social em toda a Amazônia³² (GRIFFITHS, 2001, p. 257).

Em Leticia, quando um cultivo não dá certo ou uma colheita não é boa, acredita-se ser consequência de uma falta de trabalho constante das pessoas. Os vizinhos comumente explicam que “foi a preguiça”. E uma das consequências da preguiça é perder o corpo, “se tornar como um bicho”. Ser bicho é quem está inativo de dia, não participa do trabalho na chagra, sente inveja da abundância dos outros e é capaz de roubar comida. Ser bicho é não ter território, nem relações.

Quando se fala de “bicho”, referem-se principalmente aos bichos para caçar. Os Murui-Muina relacionam estes bichos (alguns macacos, alguns peixes, guarás e outros roedores) com atitudes negativas, como ficar escondido de dia e só sair de noite, roubar comida e trazer doenças. Diferente de outros bichos que trabalham e cooperam, como abelhas, alguns pássaros e formigas, que aparecem comumente dentro das narrações tradicionais como exemplo de trabalho conjunto.

O trabalho de Tobón (2016; 2008) explica muito bem esta imagem ao narrar a relação que os Murui-Muina, nos territórios tradicionais, tiveram de encarar com diversos atores armados, durante o prolongado conflito armado colombiano. Guerrilhas, paramilitares e exércitos foram vistos e nomeados pelos Murui-Muina como “bichos do mato”. Pessoas sem chagra, sem território, sem família, que não trabalham e não fazem bailes. Foram vistos como bichos que carregavam raiva e ferocidade,

32 • No original: “The Uitoto example shows how continual work and a particular set of practices are seen to guarantee the retention of the human body and affirm human identity. It is specific type of ongoing activity and pattern of behavior that determines identity and the network of social spiritual relations in which a person is embedded. Moreover this spiritual relations are themselves social. Through garden work and execution of rituals, Uitoto people live within a web of relations with both mortal and spiritual persons. Uitoto people engage in a “cosmic economy of people” which Viveiros de Castro has identify a key feature of Amerindian Cosmologies and theories of social reproduction throughout Amazonia” (GRIFFITHS, 2001, p. 257).

bichos que carregavam quentura no corpo e na palavra. Por isso, narra Tobón, uma forma de humanizar esta ferocidade e acalmar os corpos quentes, foi convidá-los aos bailes. Tirar suas armas e adoçar seus corpos com a palavra da coca, do tabaco e da mandioca. Dar-lhes alimentos, agarrar suas mãos, dançar, suar, tirar a quentura da guerra. Transformar os corpos, dar-lhes humanidade com trabalho e baile.

// Considerações finais //

Os cestos são corpos, todos diferentes, ferramentas de trabalho e metáforas do movimento. Bem parecidos com a experiência dos bailes. Os bailes Murui-Muina aparecem no movimento dos corpos encontrados e entrelaçados no trabalho diário e em um tecido de pensamento coletivo.

Um dos grandes desafios dos pesquisadores e pesquisadoras das danças populares, folclóricas ou tradicionais (dependendo de como cada tradição de pensamento denominou tais danças), é dar conta de que a dança não é apenas o momento dos corpos em movimento em um palco ou uma praça. O grande desafio é procurar caminhos para conectar e explicar que essas danças são histórias pessoais e sociais, histórias de comunidades inteiras. O grande desafio é dar conta de que a dança é trabalho nas chagras, é pesca nos rios, é andar pela selva. É o movimento das raízes das plantas crescendo, as sementes se quebrando e as folhas e flores se mexendo com o passo do ar. É o corpo carregado de memória, de pólen que viaja quilômetros para reproduzir a vida. É sexualidade, é comida, é som, sabor e pele, terra, território e bichos.

Um desafio parecido acontece com quem trabalha com povos indígenas amazônicos. Entender o corpo e a pessoa como múltipla, nunca um indivíduo indivisível, feito, inteiro. Uma vida cujo parentesco não é só humano. Uma árvore genealógica na qual habitam muitas outras vidas. Uma genealogia que inclui bichos, pedras, rios e plantas que dividem um mesmo tipo de espírito.

Este texto é um convite a semear e arrancar mandioca, a preparar taingoji³³, juari³⁴ e farinha, pronunciar estas palavras na língua, dançar nos bailes Murui-Muina fazendo brotar a terra com vida. É um convite a fazer. Por isso, insisto também na escrita etnográfica que recupera experiências próprias. Movimentar o etnográfico, entender as formas de dança Murui-Muina a partir de gestos cotidianos, memórias e objetos de trabalho.

Meu corpo faz parte disso tudo. Aprender a remar com um remo pesado nas mãos, carregar cestos cheios de mandioca, sustentar o equilíbrio para passar pelos troncos, mexer a farinha com a fumaça invadindo olhos e nariz, pegar o ritmo para pilar açai, perder peso, queimar a pele, pegar bactérias intestinais, criar calos nas mãos e nos pés, transformar o corpo.

Para mim participar nas atividades práticas mais cotidianas dos Murui-Muina consistiu em um desafio criativo e de aprendizagem constante. Aprender habilidades corporais, vocais, mentais e de toda natureza imaginável me fez pensar na potência de ser outros corpos. Movimentar e fazer com meu corpo o que outros faziam, criava também em mim a sensação de ser outro corpo. Esta participação me fez entender melhor e de forma contextualizada o que era dito pelos corpos junto aos quais trabalhei e desejo continuar trabalhando.

33 • Também conhecido como casabe ou tapioca, é uma preparação de amido de mandioca cozida na lenha.

34 • É um bolinho de mandioca cozida, embrulhado em uma folha e amarrado com fibra de palma.

//////////////////// REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, M. Em Busca do Corpo Perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança. In: CAMARGO, G.G.A. (Org.) Antropologia da dança IV . Florianópolis: Insular, 2018.
- ASCHIERI, P. Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnografo/a como dato en la investigación. In: CAMARGO, G.G.A. (Org.) Antropologia da dança IV. Florianópolis: Insular, 2018.
- BEAUDET, J. Escrever- Dançar: Definir a Antropologia da Dança?. In: CAMARGO, G.G.A. (Org.) Antropologia da Dança IV. Florianópolis: Insular, 2018.
- _____. Dançaremos até o Amanhecer: Uma Etnologia Movimentada na Amazônia São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- BLACKING, J. Movimento e Significado: A dança na Perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, G.G.A. (Org.) Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.
- BUCKLAND, T. Mudança e Perspectivas na Etnografia da Dança. In: CAMARGO, G.G.A. (Org.) Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.
- BIÃO, A.J. Etnocenologia e a cena baiana: Textos reunidos Salvador: PA Gráfica Editora, 2009.
- CAMARGO, Giselle G. A. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, G. G. A (Org.) Antropologia da Dança I. Florianópolis: Ed. Insular, p. 15, 2013,
- CITRO, S. Cuerpos Significantes Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- DESMOND, J. Embodying difference: issues in dance and cultural studies. Cultural Critique, University of Minnesota Press, v. 26, p. 33, 1993.
- ECHEVERRI, J.A. ¿Qué es una comunidad indígena?: Identidad y autonomía territorial en tres comunidades de la Gente de centro. Simposio “Etnicidade, Autonomias Indígenas e Fronteiras na Amazônia” 53 Congreso Internacional de Americanistas, México julio 2009 2009.
- GRIFFITHS, T. Finding one’s body: Relationships between Cosmology and Work in North-West Amazonia. In: RIVAL, LAURA E WHITEHEAD, NEIL. (Org.) Beyond the Visible and the Material. The Amerindianization of society in the Work of Peter Rivier. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GUBER, R. El Salvaje Metropolitano Buenos Aires: Ledasa, 2001.

JACKSON, M. Knowledge of the body. In: *Man New Series*, v. 18, N 2. Jun 1983. p 327. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. 1983

LIGIÉRO, Z. *Corpo a corpo. Estudo das performances brasileiras* Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia* São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1950].

MINOR, EUGENE E MINOR, DOROTHY. *Vocabulario Bilingue Huitoto-Español, Español- Huitoto (Dialecto Minica)*. 1. ed. Lomalinda, Meta. Colombia: Townsend, 1987.

MÜLLER, R.P. Performance, corpo e ritual entre os Asuriní do Xingu. In: RAPOSO, P. et. al. (Orgs.) *A terra do não lugar: Diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

PINEDA CAMACHO, R. *Holocausto em el Amazonas. Una historia social de la Casa Arana*. Bogotá. Planeta Colombia Editorial, S.A. 2000.

PREUSS, K.T. *Religión y Mitología de los uitotos: Recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica Araracuara: Universidad Nacional: Instituto Colombiano de Antropología- Colcultura: Corporación Colombiana para la Amazonia, 1994 [1923]*.

SKLAR, D. *Invigorating Dance Ethnology*. *Journal of Dance Ethnology*, UCLA, v. 15, p. 4, 1991.

TOBÓN, M. *Humanizar o Feroz: Uma antropologia do conflito armado na Amazônia colombiana*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

_____. *Como recibir a las personas armadas. La gente de centro- kigipe urúki-, el conflicto armado y las violencias del pasado*. In: BUITRAGO, A.I. & JIMENEZ, E.M. (Orgs.) *Gente, tierra y agua en la amazonia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Imani, 2008.

URBINA, F. *Las palabras del origen: Breve compendio de la mitología de los Uitotos* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

VÉRAS, K.M. *A dança ritual no alto Xingú: Uma experiência etnográfica com os índios Matipú*. In: GUILHON, G. (Org.) *Antropologia da dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018.

VIVAS, S. *Kirigaiiai: Los generos poéticos de la cultura Minika*. *Antipoda Revista de Antropología y Arqueología*, Bogotá, v. 15, p. 223, 2012.

Revigorando a
Etnologia da Dança

Deidre Sklar

// Introdução //

O título, “Revigorando a Etnologia da Dança”, pode ser lido de várias maneiras. Sugere, primeiramente, que uma abordagem do movimento como saber cultural pode ser revigorante para quem está do lado de fora de nosso pequeno círculo. A maioria de nós é treinada para executar e descrever o movimento de forma articulada, analisando-o em relação às várias camadas de significados culturais. Num clima acadêmico, finalmente aquecido para a discussão sobre o corpo e a experiência corporal, essa combinação de habilidades nos dá um ponto de vista único para expandir essa discussão. Em segundo lugar, meu título sugere que a Etnologia da Dança é uma prática revigorante. Nossa disciplina desafia a dicotomização artificial da mente e do corpo, exigindo pesquisas que sejam tanto físicas como mentalmente engajadas e engajantes.

Finalmente, avançando em direção à revitalização de nossa disciplina, o título clama por novas abordagens para as teorias, métodos e discursos da Etnologia da Dança. Nessa direção, apresentarei primeiro uma longa e, assim espero, provocativa passagem de uma “etnografia do movimento”. Com base nessa passagem, questionarei as teorias, metodologias e discursos que tradicionalmente conformaram a Etnologia da Dança, sugerindo maneiras de abrir nosso trabalho a novas estratégias experimentais.

O excerto abaixo foi extraído de minha tese de doutorado, *Enacting Religious Belief: a movement ethnography of the annual fiesta of Tortugas, New Mexico* [Encenando a Crença Religiosa: uma etnografia do movimento da fiesta anual de Tortugas, Novo México]. A fiesta é uma performance de três dias em homenagem

35 • Artigo apresentado oralmente na palestra de abertura do 12º Fórum de Etnologia da Dança da UCLA, realizado em 22 de fevereiro de 1991. Para uma análise mais completa do movimento da fiesta de Tortugas, consultar Sklar, 1991.

à Nossa Senhora de Guadalupe, que se acredita ter aparecido na Cidade do México logo após a conquista espanhola como uma “Virgem negra”, parte norte-americana

nativa e parte europeia. O trecho descreve a abertura da fiesta de três dias de Tortuga. Escolhi intencionalmente uma passagem que não descreve um evento de dança, a fim de demonstrar que podemos abordar qualquer tipo de performance cultural a partir de uma perspectiva do movimento. Além disso, como estou menos preocupada em fornecer dados sobre a fiesta do que em discutir o modo como narramos os fatos etnográficos, não darei informações prévias extensas, voltando-me diretamente para a minha narrativa.

// O Velório //

A fiesta começa no dia 10 de dezembro, e os Danzantes fazem a abertura, liderando a procissão noturna que leva a Virgem da capilla à Casa del Pueblo, onde será acolhida com uma vigília noturna, denominada velório. Em meu diário de 10 de dezembro de 1986, anoto que nevou uns sete a dez centímetros. À tarde, o chão ainda está branco. Isso é incomum no sul do Novo México, onde a neve pode cair, mas geralmente derrete imediatamente. Às 6h30 da tarde, quando dirijo até a capilla, as estradas estão geladas, o sol se pôs e está escuro.

Dez ou doze pessoas estão esperando do lado de fora da pequena capela. Em frente às portas duplas de metal fechadas, mais parecem aglomerados sombrios sob a luz ineficaz de uma cruz elétrica no telhado da capilla. Logo chegam os dois casais de mayordomos, destrancam as portas duplas de metal e entram. A luz, no interior, tem uma coloração branca brilhante e quente, em contraste com a escuridão fria do exterior.

À exceção do carpete verde felpudo, o ambiente é austero; as únicas mobílias são alguns bancos de madeira alinhados

às duas paredes laterais e, no centro do recinto, uma mesa de altar sobre a qual repousa o retrato da Virgem. Os mayordomos sentam-se rapidamente atrás da mesa, dois de cada lado. Quietos e confortavelmente eretos, aguardam sentados nas cadeiras dobráveis de metal, mantendo um estrito decoro baseado em uma vida inteira de instruções sobre como se comportar na igreja.

Elena Sandoval³⁶, que é uma das mayordomas de 1986, falou comigo a respeito. Quando era criança, nenhum movimento corporal era permitido na igreja. Ninguém podia virar-se para trás ou cruzar as pernas. Nem Elena nem seu marido Raul estão satisfeitos com as mudanças de flexibilização das normas que estão ocorrendo atualmente na Igreja Católica americana. “Eu batia nas minhas três garotas quando elas cruzavam as pernas”, afirmou Elena. Disse-lhe que da última vez que assisti ao terço mensal na capilla, reparei que eu era a única pessoa com as pernas cruzadas e descruzei-as rapidamente. Consideramos, ambas, o fato engraçado.

Enquanto os mayordomos se sentam dentro da capilla, as pessoas que estavam aguardando do lado de fora começam a entrar, uma de cada vez. Compactamente fechadas em si mesmas para se manterem aquecidas, avançam alguns passos, silenciosamente, através do tapete verde felpudo, até se ajoelharem diante da mesa do altar. Chega a vez de Robert Sandoval, filho mais velho de Elena e Raul, que é um homem fisicamente forte e grande. Em outra ocasião, na caça anual ao coelho, ele se esparramou no chão, de barriga para baixo, tentando desenterrar um coelho de sua toca. Apoiando-se contra o solo e com as pernas abertas, retirou a terra do buraco em cavocadas amplas, imprecisas e obstinadas. Aqui, porém, ajoelhado no altar, ele se transforma. Apaziguado e interiorizado, com os joelhos juntos, a cabeça ligeiramente inclinada e as palmas das mãos suave e mecanicamente unidas,

36 • Todos os nomes das pessoas-fontes são pseudônimos.

parece fazer-se menor do que realmente é, passando vários minutos conversando em particular com a Virgem.

É para Nossa Senhora de Guadalupe que todo o trabalho da festa – dos preparativos da cozinha à dança – é dedicado. Para entender as ações da festa, é preciso ter intimidade com a imagem desta Virgem e com a história nela impregnada. Só depois de evocar Nossa Senhora de Guadalupe através da imagem e de sua história, é que será possível voltar ao “serviço sagrado” da festa.

O altar, que é o foco da festa é, na verdade, uma cena montada em uma plataforma: há uma montanha de papel machê em miniatura, com cerca de 45 centímetros de altura e de largura. No cume da montanha em miniatura há uma estátua de gesso de um homem, também, com cerca de 45 centímetros de altura, que se ajoelha e olha para o retrato da Virgem. O retrato, que tem cerca de 90 centímetros de altura, fica no topo da montanha. Os tamanhos relativos são reveladores. A montanha é mais reduzida em tamanho. A Virgem tem o dobro do tamanho do homem e da montanha e é colocada acima deles. O efeito geral é de que a Virgem olha de cima para baixo para uma pequena montanha e para um homem agigantado [em relação à montanha].

Além disso, se vistas como um momento de suspensão de movimento, as imagens estáticas são bastante expressivas. A mulher inclina a cabeça para a direita e para baixo em um gesto de compaixão, com as pálpebras semicerradas. Todavia, seus olhos estão fixos, como se estivessem olhando para alguém que fala com ela de baixo. Com as mãos em concha, em uma atitude quase lânguida de oração, seus dedos macios e carnudos se estreitam nas pontas e se tocam sensualmente.

Embora uma túnica e um manto ocultem seu corpo, o modo como a mulher se posiciona em pé sugere que ela esteja grávida. Ela desloca seu peso levemente para trás e para o quadril direito,

curvando quase imperceptivelmente o corpo para a esquerda. Seu joelho esquerdo, projetado um pouco para frente, produz uma marca no tecido do manto. Tem-se a impressão, tanto de espontaneidade como de contenção, em sua pose. Ela é toda suavidade acolhedora; não há arestas em lugar algum. A direção de seu olhar para baixo e um leve sorriso em seus lábios parecem convidar o homem diante dela, ou o observador externo, a deleitar-se, acolhido em sua receptividade.

O homem ajoelhado ergue os olhos para a Virgem, encontrando seu olhar. Suas costas estão curvadas, em uma atitude de humildade, mas ele se inclina avidamente para frente. Equilibrado no desconfortável ponto médio entre sentar-se sobre o pé direito e erguer-se sobre o esquerdo, seu corpo mostra-se tenso de expectativa. Até os dedos do pé direito se dobram, prontos para erguer a perna. Em contraste com sua prontidão voraz, ele também parece lânguido de devoção. Seu braço direito está solto na lateral do corpo, as costas estão ligeiramente retraídas e a cabeça inclinada para trás. Enquanto a suavidade da mulher sugere auto-contenção e solicitude, a dele indica rendição. As qualidades contraditórias de entrega e voracidade no homem dão a impressão de que ele se tornou submisso diante da presença da mulher e, ao mesmo tempo, impelido à ação.

A relação codificada neste altar tripartido refere-se a uma narrativa que todos na comunidade conhecem muito bem, e que pode ser evocada num instante por uma imagem da Virgem em traje de dançarina, por exemplo, ou pela simples menção do nome Juan Diego. Transcrevo, abaixo, uma versão condensada dessa história:

“Juan Diego era um índio de origem Nahuatl que vivia perto da Cidade do México na época da conquista espanhola e que se converteu ao catolicismo. Certo dia, a caminho da igreja, ouviu o chamado de uma voz celestial. Seguiu a voz pela colina Tepeyac, até se deparar com uma mulher de beleza resplandecente. A senhora

falou com ele em sua própria língua, instruindo-o a ir até o bispo na Cidade do México para dizer-lhe que ela, a mãe de Deus, pedira que uma igreja fosse construída em sua homenagem, em Tepeyac. O bispo não acreditou em Juan Diego em sua primeira ou segunda visita, pedindo um “sinal” que comprovasse que a mulher era realmente a única e verdadeira mãe de Deus. Isto ela providenciou, fazendo desabrocharem as rosas no topo da colina rochosa de Tepeyac, em pleno inverno, e pedindo a Juan Diego que as recolhesse para levar ao bispo. Quando Juan Diego abriu seu manto diante do bispo, as rosas caíram no chão, e todos puderam ver que nesse manto estava milagrosamente impressa uma imagem da Virgem. É uma reprodução dessa imagem que é reverenciada em Tortugas, e é à sua história que todas as ações da festa se referem”.

As qualidades de movimento capturadas no momento de troca entre a Virgem e Juan Diego, no altar da festa, corporificam uma relação ideal entre a humanidade e Nossa Senhora de Guadalupe. Com espírito de humildade, devoção e vontade de servir, a humanidade olha para Nossa Senhora de Guadalupe como uma criança olharia para uma mãe infinitamente amorosa, compassiva e, ao mesmo tempo, acessível. O relacionamento é recíproco. Assim como Juan Diego demonstrou sua aceitação sincera da Virgem, com sua pronta disponibilidade para fazer o que ela pedia, a devoção em Tortugas implica numa combinação de fé com o que eu chamaria de “serviço sagrado”, qual seja, dançar, preparar alimento na Casa de Comida, escalar a montanha Tortugas, ou passar a noite em claro no velório. Todas essas são formas de rezar, ou “falar com a Virgem”, como disse uma dançarina. Em troca, a Virgem dá suas bênçãos, não só em forma de ajuda para os problemas das pessoas, mas também através da poderosa percepção que as pessoas têm de que ela está onipresente durante a festa.

Sei de tudo isso enquanto estou do lado de fora da capilla, espiando da porta. Um dos homens me empurra para dentro. Entro e me percebo, sem refletir, seguindo os demais e me ajoelhando diante da Virgem. Ao contrário dos outros, todavia, eu não faço o sinal da cruz. No momento de ajoelhar, tenho consciência de várias coisas ao mesmo tempo: os olhares sobre mim, o esforço para manter minha coluna ereta e para manter a dignidade e não cair, e uma sensação de aniquilamento, numa ligação profunda com a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe. Embora eu nunca tenha me ajoelhado diante de uma imagem, nesse momento [a ação] vem facilmente. Tenho lutado para encontrar conexões pessoais com Nossa Senhora de Guadalupe em minhas versões individualizadas dos arquétipos femininos. Seduzida por essas conexões, a ação física de me abaixar no solo diante de uma personificação feminina de compaixão e sabedoria parece, agora, profundamente agradável. Os acordes que ressoam em mim não são, certamente, os mesmos que ressoam em um membro da comunidade ao longo da vida. No entanto, parece que estou encontrando Nossa Senhora de Guadalupe face a face, e um arrepio sobe e desce pela minha espinha. É, também, um prazer experimentar minha própria pequenez; o distanciamento acadêmico é substituído pela humildade. Fico de pé – meu momento privado de “conversação” com a Virgem terminou. Então saio para esperar a procissão que abre oficialmente a festa.

Lá embaixo, dentro da Casa de Descanso, ou casa de repouso, os Danzantes estão finalizando os últimos detalhes, tais como prender as pernas, ajustar as capas e, no mau tempo deste ano, cobri-las com plástico. Restam poucos minutos, e nós os esperamos na capilla, tomados por um sentimento de submissão e por uma expectativa serena. As rodas da festa estão prestes a entrar em movimento. Neste momento, porém, um pouco antes de tudo começar, o desdobramento completo da festa se faz, em potencial, instantaneamente presente.

Os Danzantes caminham uns 90 metros até a capilla em silêncio e em fila indiana. Entram um por um para ajoelharem-se diante da Virgem. Quando ficam novamente enfileirados na rua, desta vez em fila dupla, a procissão para a Casa del Pueblo pode começar. Os quatro mayordomos levantam a liteira sobre a qual a Virgem repousa. Logo na sequência, o violinista começa a tocar, os guardas disparam suas espingardas e Nossa Senhora de Guadalupe é conduzida da capilla, descendo a estrada de terra.

Os Danzantes lideram a procissão. Em filas duplas, com seus corpos voltados para a Virgem, eles se deslocam de costas conduzindo a procissão rua abaixo, ao mesmo tempo em que dançam para se curvarem diante da Virgem. De dois em dois, saltam em Sua direção, separando-se em seguida para os lados, para que a próxima dupla ocupe seu lugar. O caminho para a Casa del Pueblo está gelado e os danzantes devem executar pequenos passos deslizantes, mas que não comprometam a energia de sua dança. As coberturas plásticas que usam sobre seus turbantes, longe de prejudicar, adicionam outra camada de decoração, pois refletem a luz das lâmpadas elétricas no topo da capilla. Os dançarinos parecem figuras espectrais cintilantes, balançando no escuro.

A procissão avança lentamente. Os quatro mayordomos estão rodeados por uma multidão de cerca de trinta pessoas, a maioria trabalhadores da cozinha e outros membros da corporação. No âmbito da festa, a procissão de abertura é um momento de intimidade e sossego relativos, antes do início de uma longa noite de intensa atividade. É uma oportunidade para reflexão pessoal em uma pausa das responsabilidades preparatórias da cozinha. A coreografia vigorosa e a reverência dos Danzantes à frente da procissão contrastam com os passos regulares e pesados dos encarregados da Virgem. O som rápido, animado e penetrante do violino contrapõe-se ao canto lento e deslizante dos devotos. Eles cantam Alabanza Guadalupana, um

hino cujo refrão melancólico murmurará sob a superfície de toda a festa [ver figura 1].³⁷

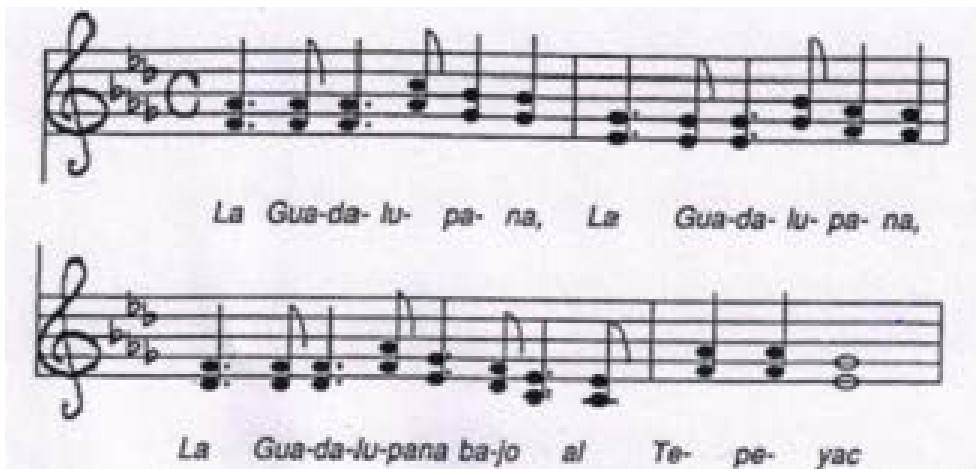


FIGURA 1

Para assistir a chegada da procissão, corro para a Casa del Pueblo. As três filas de bancos de madeira alinhadas ao longo das duas paredes laterais já estão lotadas antes mesmo da chegada da procissão. Há muitos idosos, pais e crianças, grupos de adolescentes, uma avó com seu neto e alguns maridos e esposas. As pessoas que fizeram promessa de permanecer acordadas a noite toda, ficam sozinhas enquanto suas famílias trabalham na cozinha ou dançam. As mantas e os casacos estão empilhados no colo das pessoas porque, com tantos corpos amontoados, o prédio ficou quente. Logo na entrada, as pessoas estão comprimidas contra as paredes para dar lugar aos que caminharam com a procissão. Do lado de fora, os Danzantes abrem espaço entre as duas linhas, dando passagem aos mayordomos. Tal qual um cortejo nupcial, os mayordomos caminham cerimoniosa e timidamente pelo centro da Casa del Pueblo, carregando a liteira.

37 • A música é cantada sem acompanhamento e não segue a escala cromática com exatidão. A presente notação é, portanto, apenas uma aproximação.

Depois de acomodarem a Virgem em sua mesa forrada de cetim, os mayordomos se sentam atrás dela, encostados na parede do fundo.

Durante os quarenta e cinco minutos em que o padre Giles reza em voz alta e se dirige ao povo, os dezoito Danzantes permanecem ajoelhados no chão de concreto. Alguns deles têm mais de sessenta anos. Moises Sandoval tem dificuldades com sua coluna, que limita os movimentos de sua perna. Quarenta e cinco minutos de joelhos não são facilmente suportados. No entanto, quase imediatamente depois de se abaixar duramente e com a ajuda de seus braços, o rosto de Moises relaxa, seus olhos param de registrar os detalhes da sala. É o primeiro longo encontro dos dançarinos com a Virgem.

Olhando ao redor do corredor, reflito: há, talvez, umas cem pessoas que escolheram passar a noite toda aqui, com sono, frio e clamando pela Mãe. Alguns deles, incluindo vários dançarinos, também estarão na peregrinação de amanhã. O sacrifício que as pessoas fazem pela Virgem continua, a conexão vai sendo renovada mais e mais. Rezando e cantando para uma imagem que está dentro e diante deles, não questionam a realidade que ela representa, nem confundem a imagem com a realidade.

As pessoas reunidas no velório acreditam que suas ações – recitar orações, passar a noite em claro, renunciar ao conforto – farão diferença. Embora as pessoas não interpretem suas ações dessa maneira, da perspectiva de um outsider, o poder de sua crença, e a propagação da mesma por meio da ação comunitária, traz de fato a realidade na qual acreditam. Nossa Senhora de Guadalupe é potente porque nela estão investidas a força coletiva da energia criativa, imaginativa e desejante do povo. Encarna não apenas os “valores” – aquele árido conceito acadêmico –, mas o dinamismo da vida tal como é vivida em Las Cruces. É o locus de memórias e esperanças para o futuro. Acumula poder por meio da reiteração de palavras, ações, experiências sensoriais e emoções

que compõem sua homenagem. Ela encarna o investimento que as pessoas fizeram nela. Como Robert Plant Armstrong disse sobre todas as “presenças comoventes”, elas estão “em contínuo processo de performance” (ARMSTRONG, 1971, p. 5).

Os homens agora se levantam, rígidos e desajeitados, após permanecerem 45 minutos de joelhos, dando início à Entrada. Mais tarde, pergunto a Rico, líder dos Danzantes: “Qual é a sensação quando você entra na Casa del Pueblo?”. Ele me olha surpreso, dizendo: “Não pode ser descrita. Você tem que fazer. É o momento pelo qual você esperou o ano todo.” Algumas experiências parecem falar por si mesmas, simplesmente não estão disponíveis para a linguagem.

// **Discussão** //

Premissas teóricas

O comentário de Rico coloca dois problemas críticos para a Etnologia da Dança: em termos de metodologia, como abordar experiências que não estão disponíveis para a linguagem? Em termos de discurso, como transformar a compreensão desse tipo de experiência em relato etnográfico? A longa passagem que transcrevi resume minha resposta a essas perguntas. Antes de elaborar essa resposta, entretanto, quero considerar os parâmetros ou premissas teóricas de trabalho, de uma abordagem do movimento voltada para a pesquisa etnográfica.

A primeira premissa parece óbvia, mas precisa ser afirmada: estamos preocupadas, em primeiro lugar, com o movimento. Isso significa prestar atenção ao corpo e à ação, aos aspectos concretos e imediatos da performance, antes dos aspectos conceituais, simbólicos ou textuais.

A segunda premissa é de que o movimento é uma espécie de conhecimento cultural, “uma forma de saber”³⁸. Falar de dança

38 • Sou grata à Allegra Fuller Snyder, quem primeiro conceituou a dança como “forma de saber”. Para uma elaboração de sua perspectiva, consultar SNYDER, 1974.

como saber cultural implica assumir que a maneira como as pessoas se movem, e não apenas a maneira como falam, fornece pistas de quem elas são. Por exemplo, em Tortugas, sentar-se na igreja com os joelhos unidos é um exemplo de “saber cultural”. Quando vou ao velório mensal e cruzo as minhas pernas, sou imediatamente reconhecido como alguém “de fora” – sem pertencimento. Então, quando digo à Elena que descruzei minhas pernas, fazemos uma piada baseada num desconhecimento cultural que se transformou num saber.

A maneira como as pessoas se movem vai além da biologia, além da arte e além do entretenimento. O movimento deve ser considerado uma incorporação do saber cultural, um equivalente cinestésico que não tem correspondência plena na língua local. O movimento é um aspecto essencial da cultura que foi subestimado e subexaminado, ou mesmo banalizado, nas Ciências Sociais. Chegou a hora de lidar com o movimento numa perspectiva antropológica, dando-lhe um lugar mais central no estudo da cultura.

A terceira premissa de trabalho, decorrente da suposição de que o movimento é um tipo de saber cultural, parte do princípio de que o conhecimento do movimento não é apenas conceitual e emocional, mas também cinestésico. Embutidos na posição das pernas descruzadas na igreja, estão o conhecimento e a aceitação da liturgia católica. Assim, “pernas descruzadas”, juntamente com outras posições e movimentos, corporificam, literalmente – comunicando com o corpo –, nas palavras de Clifford Geertz, “a imagem que as pessoas têm de como as coisas realmente são, seu conceito de natureza, de sociedade, de si mesmos” (GEERTZ, 1957, p. 421-422).

Além disso, a posição não encarna, apenas, ideias de ordem e significado, mas também desencadeia emoções. Por debaixo dos conceitos, o movimento envolve, inevitavelmente, sentimento. O simples mover-se implica sentir algo à medida que o corpo se

desloca. Importantíssimo, os padrões habituais de movimento são coloridos com emoções que lhes correspondem. Movimentos específicos evocam sentimentos específicos. Tanto quanto as palavras da liturgia, os gatilhos sensoriais da performance [no contexto] da igreja – incluindo a exigência das pernas descruzadas e da coluna ereta, o cheiro do incenso, o calor ou o frio, a proximidade com outros corpos, o som do canto e a visão da imagem da Virgem – despertam emoções.

Aqui, eu quero sugerir uma revisão da definição clássica de religião de Geertz.³⁹ Penso que deveria ser definida nesses termos: religião é um sistema de símbolos e ações que renova as teias de memórias sensoriais; é a combinação de símbolos e sensações que, em performance, produz os poderosos, penetrantes e duradouros estados e motivações em homens e mulheres. Essa reformulação [da noção de religião] de Geertz é central para a crítica que a Etnologia da Dança tem a oferecer ao empreendimento etnográfico em geral. Os aspectos simbólicos e textuais não podem estar dissociados da experiência corporal, sem que se roube da religião, e ainda, de toda a vida social, o seu poder. Os aspectos concretos, sensoriais (corporais) da vida social fornecem, juntos, a cola que une visões de mundo e cosmologias, valores e convicções políticas.

Inevitavelmente, então, e esta é minha quarta premissa, o saber do movimento está entrelaçado com outras modalidades de conhecimento cultural. Precisamos olhar além do movimento para compreender seu significado. Quando Robert, o filho de Elena, ajoelhou-se na capilla diante do retrato de Nossa Senhora de Guadalupe, ele não estava apenas fazendo algo com seu corpo, ele estava reverenciando um ser divino. Como pesquisadora,

39 • Geertz escreveu que a religião é “um sistema de símbolos que age para produzir poderosos, penetrantes e duradouros estados de espírito e motivações nos homens, formulando concepções de ordem geral da existência e revestindo essas concepções com uma aura de facticidade que faz com que os estados de espírito e as motivações pareçam extraordinariamente reais” (GEERTZ, 1973, p. 90).

eu preciso saber algo sobre aquele ser a fim de compreender a experiência de ajoelhar-se de Robert. Posso ser capaz de identificar o sentimento de humildade na posição ajoelhada do homem, mas não poderia saber que ambos – ficar ajoelhado e ter humildade – têm a ver com as complexas relações entre os seres humanos, uma divindade chamada Jesus Cristo, outra que foi sua mãe e um homem que viu aquela mãe divina em carne e osso. A menos, é claro, que eu pergunte a alguém. A compreensão do movimento não está necessariamente evidente no próprio movimento.

No entanto, e esta é a quinta premissa, o movimento é sempre uma experiência corporal imediata. Embora tenhamos de recorrer às palavras para compreendermos o significado simbólico do movimento, a fala não pode revelar o que se conhece através dos meios de comunicação do movimento. O saber cultural que está incorporado no movimento só pode ser conhecido por meio do movimento. É por isso que eu me sinto desconfortável com o uso corrente da metáfora semiótica, que trata tudo como “textos” a serem “lidos”. A metáfora é certamente útil, mas afasta a percepção de ouvir, ver e sentir palavras e eventos cinestesicamente. O que eu sei através [do ato] de me ajoelhar na igreja é diferente do que eu sei através [do ato] de ouvir um sermão, embora os dois estejam conectados. Colocar meu corpo automaticamente de joelhos [abaixar até o chão apoiando-me sobre os joelhos] me proporciona uma experiência corporal única que não pode ser reproduzida em palavras. Para entender o conhecimento incorporado no movimento, deve-se abordar o movimento como uma experiência corporal imediata.

Aqui voltamos, então, ao problema colocado na declaração de Rico: como alguém consegue entender e relatar a experiência inenarrável de movimento do outro?

// **Sobre a metodologia** //

James Clifford dá uma resposta inicial quando afirma que a investigação antropológica sobre a experiência dos outros está necessariamente conectada à tentativa do antropólogo de tomar parte dessa/nessa experiência, ou “estabelecer um vínculo”. Ele define o método do trabalho de campo antropológico – a “observação participante” – em termos dialéticos entre experiência e interpretação. A observação participante, vale a pena citar textualmente, escreve Clifford,

serve como uma espécie de taquigrafia [método abreviado ou simbólico de escrita] para uma articulação contínua entre o “interior” e o “exterior” dos eventos; apreendendo empaticamente, por um lado, o sentido de acontecimentos e gestos específicos, e se distanciando, por outro, para situar esses significados em contextos mais amplos... Entendida literalmente, a observação participante é uma fórmula paradoxal e enganosa, mas que pode ser levada a sério se reformulada em termos hermenêuticos como uma dialética entre experiência e interpretação (CLIFFORD, 1988, p. 34).

O problema, como Clifford reconhece, está em tentar fixar técnicas para se chegar ao “interior” dos eventos, a fim de “apreender... empaticamente” ou, como ele diz mais tarde, obter “uma ‘sensação’ de” no evento (CLIFFORD, 1988, p. 35). Clifford conclui sua discussão acerca do lado experiencial da díade experiência/interpretação com um reconhecimento da “escassez de recursos da Antropologia para a compreensão rigorosa sobre como nos sentimos em uma situação etnográfica não familiar (CLIFFORD, 1988, p. 37). Ele sugere, contudo, uma abordagem cinestésica ao dizer que “a observação participante obriga seus praticantes a vivenciar, tanto no nível corporal como no intelectual, as vicissitudes da tradução” (CLIFFORD, 1988, p. 24).

Clifford não indica, contudo, o que isso requer. Quero aceitar o desafio. Ofereço a seguinte discussão de minha metodologia como uma abertura provocativa, não uma resposta final. Acho

que nós, como disciplina, teremos, no futuro, mais a dizer sobre [como] “vivenciar as vicissitudes da tradução em nível corporal”.

Meu objetivo foi usar a análise do movimento como metodologia para abordar a dimensão inefável da experiência religiosa.⁴⁰ Como não eram as formas de movimento em si que me interessavam, e sim o que a análise do movimento poderia revelar sobre a experiência, fiz uma análise qualitativa que implicou em sintonizar a percepção não apenas com o “quê”, mas também com o “como” da ação, uma vez que a qualidade do movimento, mais do que sua quantificação, fornece pistas pontuais para a experiência. Por exemplo, observando o altar da festa, pode-se dizer que Juan Diego se ajoelha diante de um retrato da Virgem. Também pode-se olhar mais profundamente para as qualidades de sua posição ajoelhada e dizer que Juan Diego tem “suas costas curvadas, em uma atitude de humildade, mas [que] ele se inclina avidamente para a frente;[e]quilibrado no desconfortável ponto médio entre sentar-se sobre o pé direito e erguer-se com o esquerdo, seu corpo mostra-se tenso de expectativa”, e assim por diante. A primeira abordagem diz “o que” ele está fazendo, a segunda “como” ele está fazendo. São as qualidades de seu movimento contido que dão as pistas para a experiência que está sendo representada.

Aqueles que foram treinados em análise do movimento de Laban defendem, há anos, uma abordagem qualitativa do movimento. Mesmo sem passar pelo programa completo de certificação, é possível treinar-se para perceber e analisar fatores como tempo, espaço, forma, peso (a leveza ou a força/intensidade do movimento), tensão, fluência (se o movimento é contínuo ou interrompido), foco de atenção e como o movimento relaciona

40 • Trabalhei um pouco com criação e muito com improvisação, usando tanto habilidades de observação e performance desenvolvidas no teatro como atriz (mímica corporal), diretora e treinadora de atores, como também habilidades analíticas desenvolvidas durante a graduação na UCLA e [a pós-graduação] em Performance Studies na New York University. Esses são tipos de habilidades que a maioria de nós provavelmente possui, mas que consideramos extraordinárias no âmbito acadêmico.

pessoas e coisas entre si. Foi exatamente o que eu fiz. Fiz perguntas qualitativas do movimento sobre praticamente tudo: a maneira de uma pessoa caminhar, um gênero de dança, uma atividade de grupo cotidiana, como cozinhar ou falar, ou uma representação visual, como a estátua de Juan Diego. Ao mesmo tempo, claro, por meio de palavras, busquei interpretações locais desses eventos.

Observação visual e conversa, entretanto, não são suficientes para abordar a dimensão inefável da experiência de movimento dos outros. Tampouco acredito que a observação visual seja tudo o que os analistas qualitativos do movimento fazem quando percebem o movimento. Outro processo também ocorre, aquele que eu chamaria de “percepção cinestésica empática”. A percepção cinestésica empática sugere uma combinação da mimesis com a empatia. Paradoxalmente, isso implica em fechar os olhos para observar o movimento, ignorando seus efeitos visuais, e concentrando-se, preferencialmente, em sentir-se no corpo do outro. Enquanto a percepção visual implica num “objeto” a ser percebido à distância, apenas com os olhos, a percepção cinestésica empática requer uma conexão entre subjetividades. Paradoxalmente, de novo, como a psicóloga feminista Judith Jordan pontua, o tipo de conexão temporária que ocorre na empatia produz não uma fusão borrada, mas uma percepção mais articulada das diferenças (JORDAN, 1984, p. 7).

Em nível teórico, a ideia de percepção cinestésica empática concilia o quadro cinestésico da análise qualitativa do movimento com o quadro relacional ou “conectado” da epistemologia feminista. Especialmente na Psicologia, as feministas elaboraram um modelo epistemológico baseado na experiência das mulheres como “sabedoras”.⁴¹ Seu trabalho contribui para a discussão atual

41 • Não estou, de maneira nenhuma, sugerindo que existam formas de conhecimento inerentes às mulheres e aos homens; apenas [pontuando] que a experiência das mulheres de classe média norte-americana oferece uma alternativa ao modelo “padrão”, que é derivado e que remete à experiência masculina.

da “intersubjetividade” na Antropologia e ajuda a esclarecer o nebuloso conceito de “empatia”.⁴² A equipe de escritoras formada por Belenky, Glinchy, Goldberger e Tarule (BELENKY, 1986), por exemplo, descobriu que as perspectivas epistemológicas através das quais as mulheres que elas entrevistaram viam o mundo desenvolveram-se de forma totalmente diferente dos paradigmas que foram verificados nas entrevistas com os homens.⁴³

Nos níveis mais altos de desenvolvimento epistemológico das mulheres, Belenky e suas colegas escrevem que as sabedoras “entram em ressonância com o que deve ser conhecido” (BELENKY, 1986, p. 141). Elas chamam esse tipo de abordagem relacional ou “conectada” de “jogo da crença”, diferenciando-o do “jogo da dúvida”, no qual se olha para os argumentos à luz de suas imperfeições, excluindo-se tudo o que se refere a percepções/sentimentos, sejam seus ou de outros (BELENKY, 1986, p. 104). O conhecimento conectado depende da “construção de extensões metafóricas para abranger a distância entre as próprias experiências e as dos outros” e revela um tipo de verdade que é pessoal, particular, e baseada na experiência de primeira mão (BELENKY, 1986, p. 113). No nível mais alto de conhecimento “conectado”, as pesquisadoras descobriram que as mulheres aprenderam a tecer juntas o que estavam tentando

42 • Meu uso da palavra “intersubjetividade” é bastante específico. Conto com a distinção de Jessica Benjamin entre os modos de interação “intrapésico” e “intersubjetivo” (BENJAMIN, 1986). No modo intrapésico, não há distinção entre “[o outro] como um sujeito com existência independente e [o outro] como um sujeito que é uma extensão fantasiosa de meus desejos e vontades” (BENJAMIN, 1986, p. 92). No modo intersubjetivo, por outro lado, cada parte em interação tem autonomia e receptividade, e cada parte é reconhecida como um sujeito autodeterminado, em vez de uma projeção dos pensamentos do outro.

43 • As 133 mulheres entrevistadas por Belenky -e outras- estudaram em seis diferentes instituições acadêmicas, incluindo uma faculdade feminina de prestígio e um programa de educação para adultos no centro da cidade, além de três instituições familiares distintas que forneceram instrução às mulheres e assistência aos pais e que as autoras denominaram de “faculdades invisíveis” (BELENKY, 1986, p. 12). As pesquisadoras escolheram intencionalmente entrevistar mulheres em circunstâncias étnicas, sociais e com perspectivas amplamente diversas, “para identificar o chão comum que as mulheres compartilhavam, independentemente de sua origem” (BELENKY, 1986, p. 13). Para obter informações mais completas acerca dos detalhes de quem foi entrevistado e os procedimentos que as pesquisadoras usaram para processar as informações, consultar as páginas 12-17.

entender com sua própria experiência. “O saber apaixonado” é a forma que o conhecimento conectado assume depois que as mulheres aprendem a usar seu “eu” como instrumento de compreensão” (BELENKY, 1986, p. 141).

Combinar a mímese corporal com o saber conectado apaixonado foi meu primeiro passo para entender a experiência de outras pessoas. Usei meu próprio corpo e percepções como instrumentos de pesquisa – da mesma forma que outro pesquisador de campo usaria fotos, registrando as impressões – como minha própria experiência vivida. Ao mesmo tempo, porém, usei palavras para descobrir quais experiências os outros tiveram e como eles interpretaram essas experiências. Conversar serviu de defesa contra o perigo da projeção – perigo de assumir que minhas “percepções cinestésicas empáticas” refletiam com exatidão a experiência de outras pessoas. Após confrontar as minhas percepções com outros relatos, voltei novamente às “percepções cinestésicas empáticas”, ajustando as minhas respostas ao que eu aprendi através das palavras. Minha pesquisa ia e vinha, entre a mímese e a conceituação, combinando as técnicas cinestésicas empáticas que desenvolvi com métodos mais tradicionais de observação participante.

Ajoelhar-me diante da Virgem na capilla foi um momento cinestésico empático. Por meio da fala e da observação, eu já tinha construído uma apreciação conceitual do que a imagem simbolizava e de como as pessoas se sentiam diante dela. Embora o momento de me ajoelhar tenha acontecido inesperadamente, foi uma oportunidade extraordinária de expressar minhas próprias sensibilidades corporais, experiência fundamental para a devoção de muitas pessoas. Assim que a festa começa, há uma atmosfera altamente carregada porque a Virgem é considerada onipresente. Muitas pessoas enfatizaram que podem sentir essa presença. A experiência corporal de ajoelhar me deu uma peira, ou pequena amostra, do que eles tentavam me dizer. Também

ficou imediatamente claro para mim, tal como descrevi, que a natureza da minha experiência era totalmente diferente daquela dos adeptos.

// **Discurso** //

Assim, optei por incluir um relato dessa experiência em minha etnografia. Por quê? Porque o relato expõe o processo etnográfico de coming-to-know [vir-a-saber]. Também escolhi refletir sobre a escrita sobre a natureza relacional do trabalho de campo e, portanto, incluir-me como sujeito da/na narrativa. As pessoas com as quais trabalhei têm nomes, as relações que compõem o trabalho de campo são descritas e o processo de construção da compreensão é exposto, tudo incorporado ao fluxo contínuo da descrição. Estas são escolhas políticas. Embora se adequem à minha ênfase nos relacionamentos como “modos de saber”, também funcionam como crítica às convenções acadêmicas de ocultar os detalhes do processo da pesquisa, incluindo a perspectiva do pesquisador, não falar na primeira pessoa e não reconhecer os informantes como sujeitos.

Mais importante ainda, escolhi um estilo – pessoal, particular e inclusivo dos desdobramentos de meu próprio processo de descoberta – que pudesse revelar mais completamente o que eu aprendi sobre as qualidades de percepção da experiência religiosa das pessoas. A forma como os dados e as ideias foram apresentados, o tipo de discurso que eu utilizei, a “aparência” e o “caimento” geral do texto tiveram por objetivo evocar a experiência. Eu quis ajudar os leitores a fazer conexões empáticas para além da superfície dos acontecimentos, e dirigidas às suas “entranhas” sensoriais e emocionais. Isso implicou, primeiramente, em fazer com que os aspectos sensoriais, emocionais e conceituais de nossa [minha e dos adeptos] experiência da festa se interpenetrassem mutuamente em meu texto, como de fato ocorreu. Em vez de apresentar pressupostos teóricos ilustrados

com exemplos de trabalho de campo, optei por construir uma compreensão geral descrevendo, qualitativamente, as cenas em detalhes. A dissertação consiste quase que inteiramente numa “descrição densa”.⁴⁴

Não obstante, eu também supri o leitor com explicações e análises. Estas foram construídas na própria descrição etnográfica. Incorporados também à descrição, estão o longo processo analítico de identificação dos motivos mais recorrentes de movimentos, a seleção dos dados contextuais mais relevantes, colhidos em entrevistas formais e informais, e o constante vaivém de indução e dedução que ocorre necessariamente na tentativa de dar sentido à experiência. Trouxe para todas essas atividades um “kit de ferramentas” teóricas que estavam implícitas nos modos como observei e vivi os acontecimentos, e que foram testadas e reformuladas nos eventos. Então, o meu relato engloba dados visuais e cinestésicos, informações contextuais, explicação e teoria.

A forma como as observações são intercaladas com o material das entrevistas e as informações prévias é, no final das contas, explicativa e analítica. A compreensão do que é a festa de Tortugas, do porquê as pessoas a realizam, que satisfações são advindas da festa, como ela se transforma, como os conflitos são negociados no próprio contexto –tudo isso é tratado cumulativamente; a compreensão se constrói. É no efeito cumulativo da escrita que a análise se torna evidente.

No mundo acadêmico do qual fazemos parte, as formas de saber que enfatizam a experiência corporal e pessoal, as dinâmicas de interação, a reflexão sobre as sensações e a relutância em fazer julgamentos absolutos são banalizadas – e associadas às mulheres. Assim como as formas de escrita que

44 • O termo foi emprestado de Clifford Geertz. A descrição densa, para Geertz, “leva-nos ao coração do que quer que seja uma interpretação” (GEERTZ, 1973, p. 18). Para tanto, incorpore-se as informações contextuais aos dados brutos de observação.

são mais evocativas (e menos objetivantes), ou escritas em uma linguagem que seja compreensível para qualquer pessoa capaz de ler em inglês. Essas metodologias e estilos narrativos, no entanto, são precisamente as áreas que, se exploradas com rigor, parecem mais adequadas para tratar da temática da experiência. É minha esperança que, ao explorarmos os potenciais da etnografia do movimento dessas e de outras maneiras, estaremos na vanguarda, desafiando e ampliando as ideias acadêmicas concernentes ao que conta como conhecimento, como é possível coletá-lo/reuni-lo, e como os resultados podem ser apresentados.

TRADUÇÃO | Giselle Guilhon Antunes Camargo

//////////////////// REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Robert Plant. *The affecting presence: an essay in humanistic anthropology*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.

BELENKY, Mary Field; and others. *Women's ways of knowing: the developing of self, voice and mind*. New York: Basic Books, 1986.

BENJAMIN, Jessica. "A desire of own: psychoanalytic feminism and intersubjective space," In: DE LAURETIS, Teresa. (Ed.) *Feminist studies/critical studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 78-101.

CLIFFORD, James. "On ethnographic authority." In: *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988, p. 21-54.

GEERTZ, Clifford. "Ethos, world view and the analysis of sacred symbols." In: *Antioch Review*, 17. Yellow Springs, Ohio: Cleveland World, 1957, p. 421-437.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures: selected essays*. New York: Basic Books, 1973.

JORDAN, Judith V. "Empathy and self boundaries." *Work in progress #16* (pamphlet). Wellesley, Massachusetts: Stone Center for Developmental Services and Studies, 1984.

SKLAR, Deidre. *Enacting religious belief: a movement ethnography of the annual fiesta of Tortugas, New Mexico* (doctoral dissertation). New York: New York University, Department of Performance Studies, 1991.

SNYDER, Allegra Fuller. "The dance symbol." In: *New dimensions in dance research: anthropology and dance – the American Indian*, *CORD research annual*, 6. New York: Committee [Congress] on Research in Dance, 1974, p. 213-224.

Performance
e Preocupações
Pós-Modernas na
Antropologia

E. Jean Langdon

// **Introdução** //

Este trabalho foi originalmente apresentado no Seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade na UnB, em novembro de 1995, e publicado nos anais do evento em 1996. O evento foi organizado pelo sociólogo João Gabriel L.C. Teixeira, que acabava de realizar um pós-doutorado junto com Richard Schechner do Departamento de Performance Studies da New York University. O evento juntava professores de teatro, sociologia, antropologia e junto com artistas e performances. Foi um evento pioneiro, um evento acadêmico e performático. Foi pioneiro também no sentido de que no Brasil a performance como campo interdisciplinar estava só iniciando. Hoje a situação é bastante diferente, com grupos de pesquisa em performance consolidados em várias universidades e vários departamentos. O Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais foi aberto em 2012. Somente em antropologia, os grupos, pesquisas e publicações têm se multiplicado exponencialmente (HARTMANN e LANGDON, 2020). Mas na época que apresentei este trabalho, o campo da performance foi um tema pouco conhecido na antropologia. Os trabalhos de Victor Turner sobre performance e seu conceito de liminoide ainda não tinham tradução para a língua portuguesa, e a abordagem de Richard Bauman e Charles Briggs é desconhecida no país (LANGDON, 2006; BAUMAN, 2014). Hoje a situação é bem diferente do contexto original em que este trabalho pretendia fazer uma contribuição. Porém, ainda tem relevância para a história do desenvolvimento deste campo no Brasil.

Agradeço a oportunidade de participar deste seminário sobre performance. No início fiquei perplexa com o convite, especulando o qual poderia ser a contribuição de uma antropóloga como eu, que não faz performance (se não na sala de aula) e que estuda

performance numa sociedade indígena. Também me perguntei qual seria a minha contribuição numa mesa redonda sobre a linguagem performática e a atualidade. Meus trabalhos de pesquisa têm sido basicamente com povos indígenas, explorando assuntos como xamanismo, rito, cosmologia e cura. Mais recentemente comecei a explorar a narrativa dentro da perspectiva de arte verbal e o papel da narração na vida cotidiana em momentos de crises, de doença e outros infortúnios. Sempre pensei que estas últimas atividades fossem somente de interesse antropológico, que vinham à tona nas tentativas de entender a dinâmica da interação sócio-cultural.

Porém, o convite me forçou a refletir sobre o tema geral da performance sendo desenvolvido nos últimos 20 anos na antropologia, que cada vez mais trata de um mundo pós-moderno, o qual é caracterizado pelo imprevisível ou indeterminado, a heterogeneidade, a polifonia de vozes, as relações de poder, a subjetividade e a transformação contínua. Estas características pós-modernas não são limitadas às sociedades complexas, mas fazem parte de toda a interação social, inclusive nas sociedades ágrafas. O próprio conceito de performance, na antropologia, surgiu das análises da dinâmica do rito nas sociedades tribais. Felizmente, as teorias do rito, e subsequentemente da performance, foram marcadas por influências transdisciplinares, e podemos dizer que o conceito de performance em antropologia emergiu e foi desenvolvido simultaneamente com as indagações que caracterizam várias disciplinas hoje, tais como literatura, arte, linguística, psicologia, história e outras. O campo da performance, tão evidente neste simpósio, é por natureza transdisciplinar.

Nesta apresentação priorizarei o desenvolvimento do conceito de performance dentro das duas óticas predominantes, neste momento, na antropologia: a vida social como dramatúrgica, ou como drama social, e a “performance como evento”, que tem seu enfoque nas características e produção dos eventos

performáticos. A primeira surgiu do campo da Antropologia Simbólica e seus estudos sobre a relação entre rito, sociedade e transformação, desenvolvido por Victor Turner, Clifford Geertz e outros. A segunda evoluiu dentro do campo da etnografia da fala, que é marcada pelo cruzamento de interesses de linguístas, folcloristas, antropólogos, filósofos, sociólogos, etc. (BAUMAN, 1976; BAUMAN, 1970).

// O Enfoque da Performance e Drama Social //

Na antropologia, o conceito de performance emergiu das preocupações com o papel do símbolo na vida humana, por sua vez, a construção de um conceito de cultura foi consequência dessa visão simbólica. Tradicionalmente, a cultura, conceito central na antropologia, foi pensada como normativa e homogênea, como um conjunto de hábitos, valores e normas fixas. O antropólogo frequentemente referiu-se aos atores sociais como um outro generalizado, representante de sua cultura, e descreveu suas atividades como resultados de normas, pensamentos, valores e hábitos em comum. A cultura foi vista como um modelo ideal e fixo, e o comportamento foi visto como o resultado da aplicação deste modelo abstrato na ação.

Nos últimos anos, essa perspectiva vem sendo contestada por uma outra visão, na qual a cultura é vista como emergente e o enfoque está no ator social como agente consciente, interpretativo e subjetivo. Esta visão de cultura não nega que as pessoas dentro do mesmo grupo compartilhem certos valores, símbolos e preocupações que podem ser caracterizados como “tradição”, mas o enfoque está na práxis, na interação dos atores sociais que estão produzindo cultura a todo momento. Experiências passadas e tradição fornecem possíveis recursos para os indivíduos interpretarem, entenderem e agirem no presente, mas é através da interação social que a cultura emerge. O homem simbólico é um ator, cuja ação não é motivada só pela

razão, mas também pelas experiências passadas, pelos desejos, pelas necessidades de expressar e criar e pela vontade (LANGER, 1971). Criatividade, expressão, inclusive as expressões estéticas, e possibilidades de transformação ganham importância neste novo estudo da cultura.

No início, o rito, como expressão simbólica e performática, ocupou um lugar central na análise simbólica. Rito não é conceituado como uma mera repetição de atos em sequência, mas como um ato performático com poder de transformar o indivíduo e a sociedade (GEERTZ, 1978a; RAPPAPORT, 1992). Victor Turner foi importante na construção deste conceito do rito e seu papel dinâmico na sociedade, através de suas pesquisas entre os Ndembu da África (1967; 1974). Ele observou que a vida social é cheia de conflitos e crises, e o rito tem um papel importante nas tentativas de resoluções feitas pelas pessoas envolvidas.

Central à teoria de rito é o conceito de liminalidade (Turner, 1974). Os ritos iniciam com a separação da vida cotidiana, têm sua fase liminal e terminam com uma volta à vida cotidiana. A fase liminal é central ao poder do rito. É o momento de *betwix* e *between*, quando estão ausentes a estrutura social e regras que normalmente ordenam as interações sociais dos membros de uma sociedade. Na ação simbólica da fase liminal, a estrutura normal é invertida, e o que é escondido na vida cotidiana é revelado. É um momento de reflexividade, quando os participantes refletem sobre si mesmos e sobre o grupo, permitindo-lhes repensar sua sociedade. Liminalidade possibilita a criatividade, a expressão e a transformação.

Como já foi dito acima, a visão de cultura como emergente baseia-se na ideia de que a vida social é um processo dinâmico e não uma estrutura fixa, e este processo, segundo Turner, é melhor visto como um drama social, ou seja, como um composto de sequências de dramas sociais que são resultado de uma continua

tensão entre conflito e harmonia. A vida é como um drama, cheio de situações desarmônicas ou de crises cujas resoluções desafiam os atores. São as brigas, as discussões, as doenças, os ritos de passagem, etc., que tomam formas dramáticas e os atores tentam demonstrar o que têm feito, o que estão fazendo e também tentam impor suas soluções ou ideias aos outros (TURNER, 1981). A interação social, vista assim, é uma contínua negociação entre atores, e esta visão de processo social é análoga a proposta do modelo dramaturgico de Erving Goffman (1983). Os atores dos dramas sociais de Turner realizam seus papéis para os outros como plateia, tentando persuadi-los da sua posição.

Segundo Turner, os dramas sociais da vida cotidiana são unidades de sequências de ações que, analiticamente, podem ser separados do fluxo contínuo do processo social. Os dramas são marcados pelas fases de ruptura da ordem normal, crise, tentativas de compensação e resolução, quando a ruptura é resolvida ou a divisão do grupo se torna permanente e reconhecida. A fase de compensação, como o rito, tem qualidades liminais. São momentos da vida social de negociações entre os atores que tentam impor ou convencer os outros da sua visão ou “paradigma”. Fazem parte do aspecto indeterminado e do modo subjuntivo na interação humana. A vida social está em jogo; há desejos, esperanças e poderes diferentes; o resultado não é determinado. Há possibilidades de mudança.

No final da vida, Turner muda seu interesse centrado no rito e no drama social em sociedades tribais, para a performance cultural. As influências da etnografia da fala, de Goffman, e sua perspectiva dramaturgica da vida, e a colaboração com R. Schechner (1987; TURNER, 1982) sobre teatro, são evidentes nos seus últimos trabalhos. Adotando a noção de “performance cultural” de Singer (TURNER, 1987, p. 23), os gêneros performativos não são limitados ao teatro, concertos, palestras,

como reconhecido no mundo ocidental, mas também incluem ritos, rezas, cerimônias, festivais, casamentos, etc. (BAUMAN, 1992). São expressões artísticas e culturais marcadas por um limite temporal, sequência de atividades, programa de atividades organizado, conjunto de atores, plateia, um lugar e ocasião para a performance. Podem ser observadas numa experiência direta e única e, ainda mais importante, são compostas de “mídia cultural”, ou o que Singer descreve como meios de comunicação que incluem não só a linguagem falada, mas meios não-linguísticos, tais como cantos, dança, interpretações performativas, artes gráficas e plásticas (SINGER, 1972, p. 71). Performances são mais uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, e não expressões num único meio. Isso, segundo Turner, Lévi-Strauss e outros, resulta num conjunto de mensagens sutilmente variadas, sendo comunicadas numa performance.

Momentos de performance são momentos de “reflexividade”, uma condição na qual um grupo reflete sobre ele mesmo (GEERTZ, 1978b; OHNUKI-TIERNEY, 1988). Assim, para Turner, há uma ligação dialética entre os dramas sociais do processo social e as performances culturais. Performances culturais originam-se nos dramas sociais, mas vão além de simplesmente “pensar” sobre a sociedade. São momentos liminais caracterizados por reflexividade, criatividade, inversão e, conseqüentemente, podem ser “agentes ativos de mudança, representando o olho com que uma cultura percebe-se e a prancha de desenho na qual os atores criativos esboçam o que eles acreditam de ser ‘desenhos para viver’ mais apropriados ou mais interessantes” (TURNER, 1987, p. 24).

...both the performances and their settings may be likened to loops in a linear progression, when the social flow bends back on itself, in a way does violence to its own development, meanders, inverts, perhaps lies to itself, and puts everything so to speak into the subjunctive mood as well as the reflexive voice. Just as the subjunctive mood of a verb is used to express supposition, desire,

hypothesis, or possibility, rather than stating actual facts, so do liminality and the phenomena of liminality dissolve all factual and common sense systems into their components and “play” with them in ways never found in nature or in custom, at least at the level of direct perception (TURNER, 1987, p. 25).

Com a mudança do enfoque de rito para o de gêneros performáticos, entram em cena os interesses sobre a força da experiência, a subjetividade, as expressões artísticas e sua produção na vida humana.

// O Enfoque Performático //

Na sua teoria da performance, Turner estava preocupado com a relação da performance com a sociedade, mas ele limitou sua análise no sentido de não considerar as características constitutivas de performances como eventos. Esta preocupação, ou o que eu chamo a “perspectiva performática”, surgiu paralelamente ao trabalho de Turner, Singer e Schechner. A diferença desta abordagem comparada com a de Turner et al. encontra-se no nível de análise e enfoque, e não nos princípios e conceitos centrais. Enquanto podemos dizer que a teoria geral da performance na antropologia trata da relação cultura-sociedade-performance num nível analítico, a “perspectiva performática” surge da preocupação de como as culturas constroem e produzem seus gêneros particulares de performance. Dito de maneira mais simples, esta abordagem parte de uma definição de quais são as características de performance e preocupa-se com as situações e os atos da performance nos seus contextos específicos (BAUMAN, 1977).

Essa abordagem surgiu do campo da etnografia da fala, em que o ato performativo é, como outros atos de fala, um ato situado num contexto particular e construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos

de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo o conceito de Jakobson (1960). A função poética ressalta o modo de expressar a mensagem, não o conteúdo da mensagem. Assim como Bakhtin (1968) dirige sua atenção para como o romance é construído, os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para como performances são construídas pelos participantes do evento. Examinam o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento).

Performance é uma experiência humana contextualizada e a análise performática explora a dinâmica da expressão poética do evento, não a fixação do evento como um texto de narrativa ou o manuscrito de uma peça de teatro. Por exemplo, no meu trabalho sobre narrativas xamânicas dos índios Siona de Colômbia, meu objetivo não é somente o de colecionar um conjunto de textos fixos considerados legítimos e representantes, mas também procuro captar os momentos performáticos, quando um narrador realiza sua performance da narração num contexto social, e examinar estes atos com o fluxo da vida cotidiana. Quero captar o estilo poético - na linguagem, no uso de voz e do corpo, e nos outros mecanismos - que transforma o momento de contar num momento dramático e divertido para os participantes (TEDLOCK, 1977).

// Características dos atos performáticos //

Nem todos os atos de narração são performances, nem todos os atos de comunicação são performances no sentido “performático”. A performance, como já foi dito, distingue-se primariamente por uma situação na qual a função poética é dominante no evento de comunicação. A experiência invocada pela performance é importante e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, uma consequência dos vários meios comunicativos sendo expressados simultaneamente. O

ato performático chama atenção de todos os participantes através da produção da sensação de estranhamento do cotidiano. “Fazer estranho”, suscitar um olhar não-cotidiano, e produzir momentos em que a experiência está em relevo, são características dos atos performáticos (BAUMAN, 1977; BAUMAN e BRIGGS, 1990).

Especificamente, os elementos essenciais da performance, segundo esta abordagem, são:

1. Display ou a exibição dos atores que atuam para os outros.
2. Os atores assumem a responsabilidade para competência. Eles exibem o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas.
3. Avaliação por parte das participantes. Foi uma boa performance ou não.
4. Experiência em relevo - as qualidades da experiência (expressiva, emotiva, sensorial) são o centro da experiência. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, em que as emoções e prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência.
5. Keying - atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos que são sinalizados (ou keyed) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance. Esta sinalização ou keying, focaliza o evento e indica como interpretar a mensagem a ser comunicada. O ato performativo indica que não é para interpretar a mensagem literalmente e estabelece um conjunto de expectativas sobre os atos a seguir. Os ritos têm invocações que marcam o início da ação. No cotidiano há momentos de performance também, que comunicam para os outros o que esperar no momento performático. Talvez o mais conhecido entre nós,

apesar de não ser consciente, são os momentos de piadas. Uma pessoa, assumindo a responsabilidade de divertir os outros, introduz no fluxo do discurso uma fórmula verbal que chama à atenção de todos para escutar: “Você sabe a do Português.....”, “Você sabe aquela sobre o que aconteceu quando o português...”. Escutando a abertura da piada, os participantes do grupo param seu discurso normal e entram na interação do evento da piada – o contador de piadas ocupa o centro da atenção, os outros escutam esperando ser agradados com uma surpresa engraçada no final. Em culturas tribais, nas quais a literatura oral ainda é um recurso de divertimento e prazer, há aberturas verbais específicas que preparam as pessoas presentes para a narração performática. Na nossa tradição, “Era uma vez...”, é uma abertura que indica para os participantes como interpretar e prosseguir com a ação. Os índios Siona abrem com: “Nos primeiros tempos...”.

O local ou o tempo podem ser outros indicadores do evento performático, determinando o que é esperado e permitido. No teatro, o palco é um dos mecanismos que estabelece as expectativas. Piadas podem ser contadas em várias situações, mas há lugares e momentos nos quais é totalmente impensável contar piadas. O local para a performance de narrativas entre os Siona é pela manhã, quando toda a família está sentada fazendo cestas. A casa ritual, às noites, é local para as performances rituais.

Os atos performáticos são estruturados de várias maneiras. Não há tempo de elaborar aqui, mas brevemente podemos mencionar algumas delas. Uma vez sinalizado, há regras básicas para o tipo de performance que está sendo realizado – a sequência da ação (por exemplo, na piada, só rir no final), modos de falar, movimentar e agir que são específicas à situação. A participação também é socialmente construída – os papéis que os participantes assumem (ator, plateia, etc.) e quem tem direito de ocupar um

papel específico. Em algumas sociedades, as narrativas têm donos, e só eles podem contá-las. Em outras, o papel de narrador é formal, nem todos podem assumir a autoridade de contar. Em outros, os atores são figuras marginais, tais como palhaços nas cortes da Europa.

Segundo o conceito elaborado acima, performance é uma categoria universal no sentido de que tipos de performance acontecem em todas as culturas, e que todas as sociedades humanas têm vários gêneros de performance, momentos que elas reconhecem e valorizam, pela função poética, e que exibem as suas características descritas anteriormente. As formas dos atos performáticos são variadas e diversas, construídas por culturas específicas. A análise performática procura descobrir quais são os gêneros reconhecidos e realizados por membros de um grupo e como estes gêneros são estruturados nos atos performáticos. As metodologias e outros assuntos particulares com relação a esta abordagem não serão explorados aqui. Quero concluir esta apresentação levantando as considerações sobre esta perspectiva, considerações que são compartilhadas com as da abordagem da performance no seu sentido mais lato e que tratam das características pós-modernas da vida social (BAUMAN and BRIGGS, 1990).

1. Performance como emergente – enfoque na experiência emergente da performance. Ambas as abordagens liberam a performance de um modelo fixo de cultura. O texto é liberado de sua forma fixa e todas as performances são vistas como únicas. O objetivo não é de congelar ou fixar o momento, mas de examinar como é produzido. Cada performance emerge através da interação dos recursos comunicativos (maneiras de falar), a competência individual e os objetivos dos participantes dentro do contexto da situação particular.
2. Negociação do evento: como em toda a vida interativa, há negociações contínuas das regras básicas da performance.

Entram as relações de poder e de autoridade. Quem quer falar tem de estabelecer sua autoridade, e há negociação dos papéis que os participantes assumem. Podemos dizer que a estrutura social emerge na performance, ela é realizada.

3. Dialogicidade: a performance inclui as vozes de várias pessoas.

4. Poder retórico: numa performance efetiva, a plateia é “amarrada” ao ator, o performer. Ele assume a responsabilidade de levar a plateia a um outro plano no fluxo do cotidiano – seja para divertimento, reflexão ou outras sensações. Com o keying, estabelece-se um ambiente de expectativa. A plateia se permite ser levada, e o performer, se é bom, tem a corrente de interação nas suas mãos. Isso possibilita a transformação da situação. Atos performativos têm o potencial, através dos atores, de subverter e transformar o status quo.

// Considerações Finais //

Performance representa um novo enfoque na antropologia – seja o da perspectiva iniciada por Victor Turner ou o enfoque com origem nas preocupações da etnografia da fala – e as duas abordagens convergem para as mesmas indagações sobre a vida social. Performance inclui os momentos liminais, quando as experiências afetiva, emotiva e estética são centrais. São momentos liminais e transformativos, caracterizados pela inversão e reflexividade. A experiência sempre está sendo criada. Podemos dizer que performance, nas duas abordagens aqui descritas, é o nexa da tradição, da práxis, e da emergência da realidade como inovação.

//////////////////// REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M.M. *Rabelais and His World*. Cambridge, MA: MIT Press, 1968.
- BAUMAN, Richard. “The Ethnography of Speaking” in: *Annual Reviews of Anthropology*, Vol. 4, Bernard J. Siegel, org. Palo Alto: Annual Reviews, 1976.
- BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance* Rowley: Newbury House Publishers, 1977.
- BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Richard and Charles L. Briggs. *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*. In *Annual Review of Anthropology* 1990. V. 19, 1990, pp. 59-88. (traduzido e publicado em *Poética e Performance como Perspectiva Crítica da Linguagem e Vida Social*. *Ilha - Revista de Antropologia*, 8(1-2): 2006, pp. 185-229. <https://doi.org/10.5007/%25x>).
- BAUMAN, Richard (org). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BAUMAN, Richard. *Fundamentos da performance*. *Sociedade e Estado*, 29 (3): 2014, pp. 727-746. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000300004>.
- GEERTZ, Clifford. “A Religião como Sistema Cultural” em *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978a.
- GEERTZ, Clifford. “Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa”. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978b.
- GOFFMAN, Erving. *The Interaction Order*. *American Sociological Review* 48: 1983, pp. 1-17.
- HARTMAN, Luciana e Esther Jean Langdon. *Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil*. *BIB 91*, 2020, p. 1-31.
- JAKOBSON, Roman. *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In: *Style in Language*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960.
- LANGDON, Esther Jean. *Performance e sua diversidade como paradigm analítica: a contribuição de Bauman e Briggs*. *Revista Ilha* 8(2), 2006, pp. 163-182.

LANGER, Suzanne. *Filosofia em Nova Chave: Um Estudo do Simbolismo de Razão, Rito, e Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

OHNUKI-TIERNEY, Emiko. "Monkey Performances: A Multiple Structure of Meaning and Reflexivity in Japanese Culture". In *Text, Play and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. (E. M. Bruner, org.) Illinois: Waveland Press, Inc., 1988, pp. 278-315.

RAPPAPORT, Roy. *Ritual*. In *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments* (Richard Bauman, org.). New York: Oxford University Press, 1992, pp. 249-260.

SCHECHNER, Richard. "Victor Turner's Last Adventure". In *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987, pp. 7-20.

SINGER, Milton. *When a Great Tradition Modernizes*. New York, 1972.

TEDLOCK, Dennis. *Toward an Oral Poetics*. *New Literary History* 8: 1977, p. 507.

TEDLOCK, Dennis. *A Tradição Analógica e o Surgimento de uma Antropologia Dialógica*. *Anuário Antropológico* 85. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1986.

TURNER, Victor. *The Forest of Symbols*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petropolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. "Social Dramas and Stories about Them," In: *On Narrative*. W.J.T. Mitchell, org. Chicago: University of Chicago Press, 1981, pp. 137-164.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theater*. New York: PAJ Press, 1982.

TURNER, Victor. "The Anthropology of Performance." In *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987, pp. 72-98.

Dançando pro
santo: um estudo
de gestualidade no
Candomblé de Angola do
Rio de Janeiro

Marlene Cunha
João Alípio Cunha

// Introdução //

Esse artigo⁴⁵ é um desdobramento da tese de dissertação “Em busca de um espaço: a linguagem gestual no candomblé de Angola”, defendida em 1986, pela antropóloga negra e militante Marlene Cunha. A sua trajetória é revestida de lutas, conquistas e pioneirismos dentro e fora da universidade, e sua produção acadêmica traz contribuições importantes para o campo da antropologia relacionada às gestualidades, no que tange o corpo, a dança e a ancestralidade africana no Brasil. O trabalho pretende antes um percurso sobre a vida e obra de Marlene Cunha para, posteriormente, chegar ao artigo de sua autoria.

// A gestualidade de Marlene Cunha //

A trajetória acadêmica de Marlene inicia-se no ensino superior público, no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense (UFF), na década de 1970, movendo uma militância constante no meio universitário. Em uma época em que a repressão da ditadura era intensa, Marlene Cunha não se furtou ao enfrentamento da luta contra o racismo, organizando com outros estudantes e amigos as Semanas de Estudos sobre a Contribuição do Negro da Formação Social Brasileira na Universidade. As Semanas de Estudos eram encontros de estudantes negros com a participação de professores universitários, como Carlos Hasenbalg⁴⁶, Maria Maiade Oliveira Berriel, Yvonne Maggie, Peter Fry, Iolanda de Oliveira, Ismênia de Lima Martins e outros que, através de seminários e publicações, contribuíram para fomentar a reflexão sobre o pensamento social do negro no Brasil.

45 • Este artigo foi escrito por Marlene Cunha entre os anos de 1986 a 1988. Ele foi encontrado datilografado em seu acervo e não chegou a ser publicado. O artigo encontra-se na íntegra após a apresentação inicial da vida e obra de Marlene Cunha. Para ilustração do seu trabalho foram inseridas as imagens que se encontram na sua tese e que auxiliam a etnografia da antropóloga.

46 • Ver a dedicatória ao GTAR feita pelo autor no livro Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil.

A partir das semanas de estudos que se iniciaram em 1975, Marlene funda, junto com a historiadora Beatriz Nascimento e outros estudantes de graduação, o primeiro movimento negro da UFF e talvez o primeiro movimento negro universitário do país, o Grupo de Trabalho André Rebouças – GTAR, do qual participavam alunos negros de diferentes cursos. Como destacam Flávio Gomes, Sandra Martins e Togo Ioruba (Gerson Teodoro), através do GTAR

recuperam-se as experiências de mobilização de universitários cariocas nas décadas de 70 e 80 considerando o GTAR (Grupo de Trabalhos André Rebouças), coletivo criado na Universidade Federal Fluminense (UFF). É possível analisar o protagonismo de uma geração ao fomentar reflexões sobre a questão do racismo no interior da universidade. Através de seminários e publicações, o GTAR foi uma organização pioneira de intervenção acadêmica e intelectual (GOMES; MARTINS; THEODORO, 2015, p. 202).

O GTAR teve uma atuação crucial na luta contra o racismo nos anos 1980, sendo um dos mais atuantes não só no meio universitário, aglutinando professores, militantes e estudantes de várias universidades, mas também como liderança nos embates mais amplos, inclusive fora do ambiente universitário. Dentre os intelectuais negros que tiveram um envolvimento direto, destaca-se a influência de Beatriz Nascimento e Eduardo de Oliveira e Oliveira, considerados pelos integrantes como os intelectuais negros que deram suporte teórico para que os alunos pudessem realizar as atividades no ambiente universitário. Marlene foi a primeira presidenta do GTAR e é considerada pelos antigos membros como uma articuladora do trabalho de militância negra na universidade. Tal propriedade de articular pode ser vista na carta de Eduardo de Oliveira e Oliveira⁴⁷ para a antropóloga.

47 • Ver a carta em CUNHA (2017).

Marlene Cunha tem uma trajetória que a coloca na trilha dos intelectuais de primeira linha. Os depoimentos, colhidos entre seus amigos, demonstram que a antropóloga queria discutir com as lideranças intelectuais de todos os espectros e não se furtou a um frutífero e produtivo contato com seus professores. Em sua trajetória na USP, relatada em sua dissertação, demonstrou o respeito que teve por seu orientador, e que isso foi recíproco (CUNHA, 2017). Foi essa experiência como militante e intelectual que a levou a produzir o trabalho que é referência importante nos estudos sobre as religiões Afro-Brasileiras.

Além do engajamento político, Marlene tinha uma relação afetiva e de profundo interesse pelo candomblé de Angola, o qual a levou a ter uma aproximação com o antropólogo e professor da Universidade Federal Fluminense Wagner Neves. Após finalizar a graduação, ela ingressou no curso de mestrado em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação do professor João Baptista Borges Pereira, num período da história brasileira de grandes embates raciais e exclusão do negro no mundo acadêmico. Sobre a trajetória de Marlene, a antropóloga Ilka Boaventura Leite descreve, em seu memorial o período em que estudaram juntas na USP:

Por um semestre, dividi também um apartamento com Marlene de Oliveira Cunha, ex-aluna, orientanda e uma das integrantes do Grupo André Rebouças, fundado por Beatriz Nascimento no Rio de Janeiro. Marlene, uma mulher negra e militante de Niterói, estava como eu em São Paulo, ensaiando uma vida migrante e em busca de formação universitária. Ela estudava o gestual do candomblé e me levou para as aulas do professor Ruy, a quem ela tomava como uma espécie de guru. Vivendo na mesma casa com Marlene, sem saber, eu estava diante de duas histórias de mulheres intelectuais negras, Marlene e Beatriz que morreram violentamente, de forma injusta, vítimas das mesmas brutalidades e descasos de uma sociedade racista e misógina. Essa foi uma das lições mais duras da minha vida, sobretudo porque foi com elas e por meio delas que eu me percebi como mulher branca, ou parte de uma elite embranquecida que é sistematicamente preservada

dos ataques diretos do racismo no Brasil. Esse foi um golpe muito pesado que me atingiu em cheio e aprofundou a minha percepção dos efeitos do racismo em nossa sociedade (LEITE, 2019, p. 25).

Através do depoimento de Ilka Leite, é perceptível que Marlene conseguia conjugar uma trajetória de ativismo na luta anti-racista e uma produção acadêmica voltada para os estudos da gestualidade. Em sua tese, a antropóloga destaca que, durante a pós-graduação, dois cursos foram fundamentais na elaboração da sua pesquisa: o primeiro, “Diferentes posições metodológicas no estudo do negro brasileiro”, ministrado por seu orientador; e o segundo, “Símbolos e função simbólica”, ministrado por Ruy Coelho.

Esses cursos foram espaços de discussões sobre a linguagem nos seus aspectos verbais e não-verbais, o que lhe possibilitou pensar a categoria de gesto como linguagem corporal, e também uma abertura de caminho para a construção de sua etnografia. Seu trabalho de campo abrangeu os barracões de candomblé do Município de São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro. Os critérios para a escolha do lugar de pesquisa se deveram a seu conhecimento prévio dos terreiros de região, principalmente através de seus familiares, que eram frequentadores e da leitura do livro “O negro brasileiro” de Arthur Ramos (1934), que assinala o grande número de barracões de candomblé em São Gonçalo.

Os cursos realizados por Cunha foram fundamentais para que ela desenvolvesse sua pesquisa e trabalho de campo. Como ela afirma:

O curso, aliado a minha própria experiência de vida, mostrou-me que o código circulante e facilmente enquanto gesto e linguagem corporal no meu cotidiano. Isto, de certo modo, interferiria na minha vida acadêmica, no ato de verbalizar e de comunicar ideias. Assim, escolhi como proposta de trabalho fazer uma etnografia dos gestos, elaborar uma classificação e interpretar os principais gestos dos rituais de Macumba e Candomblé. No estímulo do conhecimento e na experiência vivida justifica-se o fascínio que o tema despertou em mim (CUNHA, 1968, p. 13-14).

A etnografia de Marlene Cunha foi realizada empiricamente através da observação e do registro fotográfico dos terreiros em que os rituais aconteciam de forma sistemática. No início, a antropóloga fotografou e anotou ao mesmo tempo as sequências gestuais, o que gerou dificuldades no trabalho de campo, devido a esses entraves, ela dividiu o trabalho em três fases: na primeira fase somente fotografou os gestos, com o intuito de descobrir a sequência no ritual. Em seguida, realizou uma observação dos movimentos corporais, sem fotografar. Por fim, realizou entrevistas gravadas com os participantes e fez anotações da leitura feita por informantes no registro fotográfico. A autora descreve as dificuldades iniciais em trabalhar com o registro fotográfico no campo, devido a pouca produção bibliográfica presente, e que tais dificuldades foram sendo superadas no decorrer da pesquisa. No final da exposição da metodologia de sua pesquisa, ela relata que o registro fotográfico e a representação gráfica foram fundamentais para uma descrição minuciosa do conjunto de gestualidades do candomblé estudado pela antropóloga. Transcrevo como ela termina a sua introdução:

Senti sérias dificuldades para expressar as minhas reflexões sobre tudo o que havia observado e anotado. Até mesmo as fotografias nesse momento pouco me auxiliaram. Assim, percebi que havia uma forte identificação entre mim e o grupo que pesquisava. Sentia que fazia parte de um mesmo processo. Tal percepção me esclareceu o motivo pelo qual escolhi a linguagem gestual e também a utilização dessa linguagem pelo grupo em suas práticas rituais para expressar seus sentimentos, modos de vida, normas e regras de conduta, hábitos, etc. Em tais circunstâncias, penso que esta via de comunicação é a mais usada, por força de um sistema que oprime e reprime o grupo para mantê-lo em situação de marginalidade. Desse modo, apesar da linguagem gestual, ser talvez, a única via de comunicação que apresenta de uma forma articulada o que foi herdado da cultura dos nossos antepassados, ela até certo ponto pode impedir que o grupo busque outros canais, linguagem escrita e verbal, para expressar o seu mundo diário (CUNHA, 1986, p. 18).

Assim, era perceptível que era parte da vida de Marlene Cunha assim a dança, o ativismo contra as desigualdades sociais e o racismo, mas também uma produção acadêmica que possibilitasse colocar suas questões e formas de expressão. No próximo subtítulo, segue na íntegra o trabalho escrito pela antropóloga.

**// Dançando pro santo: um estudo de gestualidade no
Candomblé de Angola do Rio de Janeiro //**

O presente trabalho teve como proposta fazer uma etnografia dos gestos, elaborar uma classificação e interpretar os principais gestos rituais.

O termo “gesto” aqui empregado refere-se aos movimentos de cabeça, tronco e membros, isto é, inclui todos os movimentos do corpo humano.

A área de coleta de dados abrangeu os municípios de Niterói e São Gonçalo. Um dos fatores que contribuiu para a escolha foi a grande incidência de rituais religiosos e o outro fator foi o fácil acesso aos barracões, devido ao apoio de familiares (tias e tios, chefes de terreiros), amigos e pessoas conhecidas que têm grau elevado na estrutura do terreiro.

O critério adotado na escolha dos terreiros foi o de selecionar os mais antigos de alguns bairros da área delimitada, até atingir o número de amostragem que foi de 20 terreiros, quando o previsto era 30, cerca de 10% de um total de 335 cadastros na Federação.

A coleta de dados foi feita através de registros fotográficos de gestos rituais e em situações de interação social, tais como festas, reuniões, excursões etc., da observação participante e de entrevistas.

O primeiro estudo sistemático sobre movimentos corporais dentro de uma perspectiva das Ciências Sociais foi realizado por Marcel Mauss, pioneiro ao abrir para as pesquisas antropológicas

o campo de estudos das técnicas corporais, fornecendo-nos alguns “princípios de classificação das técnicas corporais”.

Ele entende por técnicas corporais “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se dos seus corpos”. Em todo caso, é preciso proceder do concreto ao abstrato, e não inversamente.

Técnica, para o autor, é um ato tradicional eficaz que não difere do ato mágico, religioso ou simbólico. Sem técnica não há transmissão nem tradição. O caráter da técnica está na sua especificidade. Ela tem sua forma própria.

Na aprendizagem da utilização do corpo, as noções básicas de educação dominam. Ele afirma: “o ato impõem-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestada a série de movimentos de que ele compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros”.

A partir dessas noções elaboradas por Marcel Mauss, tentei verificar a eficácia de algumas técnicas corporais em rituais de “Candomblé de Angola”, prática ritual conhecida no Grande Rio.

Levantando alguns pontos que nos foram dados a conhecer a respeito da tradição que é transmitida e preservada pelo grupo e vivida através do corpo, percebemos que os gestos são considerados uma linguagem. Eles parecem reproduzir simbolicamente todo processo de criação vinculado à palavra. Assim, dentro desse contexto mágico-religioso, o gesto significa reviver as palavras transmitidas pelos ancestrais ou mais velhos.

Os gestos que são transmitidos e mesclados à linguagem verbal, à música e ao ritmo, moldam o indivíduo e o grupo de forma específica. É exatamente esta especificidade, conjunto de representações do ethos, que o grupo se faz existir em relação a si mesmo e em relação à sociedade.

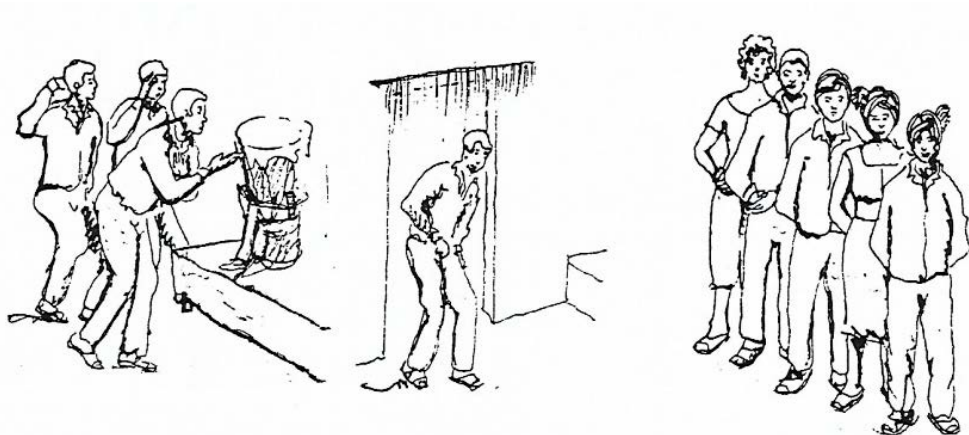


FIGURA 1 | A entrada no espaço sagrado. Marlene Cunha (1968).
Ilustrações: Hamilton Botelho Malhano a partir de fotografias de Marlene Cunha

Podemos pensar em pelo menos três pontos cruciais da tradição que os integrantes expressam através da gestualidade corporal. O primeiro ponto é aquele em que a sequência gestual se refere ao elemento “terra”, lugar onde os ancestrais habitam. O segundo liga-se à sequência vinculada ao “respeito à transmissão” do conhecimento e o terceiro ponto é quando a sequência está associada ao processo dinâmico do grupo, ao movimento circular, ou seja, “às unidades dinâmicas”.

Na tradição dos cultos dos antepassados, a terra é de primordial importância. Diz-se que a terra é o lugar onde os ancestrais habitam. Assim, todos os ancestrais são chamados de “habitantes da terra” ou “espíritos da terra”. A partir desse primeiro ponto, podemos observar um certo número de gestos e posturas que têm como ponto de referência o solo e os ancestrais.

Esse complexo de gestos preliminares ou de purificação é denominado pelos integrantes de Arrebate.

Os movimentos da postura “arrebate” parecem indicar a entrada e a saída dos participantes no espaço sagrado. As entradas e saídas ocorrem durante todo o ritual. Primeiramente, na preparação do ritual, quando os filhos de santo penetram

no terreiro. Os movimentos são empregados também quando os indivíduos possuídos entram e saem do compartimento destinado a cuidar das pessoas incorporadas.

Os movimentos que os indivíduos apresentam são sempre em posição ereta, movimento de ombros para frente e para trás, movimento dos cotovelos, no mesmo sentido do movimento dos pés (ascendente-descendente) seguidos pelo tronco. O Arrebate é caracterizado basicamente pelos movimentos dos pés que são firmes e rápidos e que têm por finalidade invocar os ancestrais para que surjam da terra e se manifestem.

Essa postura está ligada também ao alinhamento do indivíduo de acordo com o tempo de iniciação e a formação do círculo ritual. Os indivíduos alinham-se começando por aqueles que já têm consigo um maior conhecimento a respeito dos fundamentos do ritual e que por isso ocupam posições determinadas.



FIGURA 2 | Gestos de Arrastar os pés. Cunha, 1968.

O arrebate demarca o espaço sagrado quando forma o círculo no qual vão se desenrolar todas as sequências dos gestos rituais.

Essa sequência de gestos preliminares constitui, de um modo geral, através dos gestos de purificação, a separação do mundo anterior do espaço que define o sagrado.

O segundo ponto de igual importância é aquele que se refere ao “respeito à cadeia” ou o “respeito à transmissão” das palavras dos mais velhos ou dos ancestrais. Essa noção é expressa corporalmente e quando os integrantes executam, em diversos momentos do ritual, as sequências gestuais conhecidas pelos nomes de “Adobá” e “Gincado”.

A postura “Adobá” é considerada como a segunda sequência gestual efetuada pelos participantes. Ela marca o início do ritual no tempo e está ligada ao orixá Ogum, que é considerado o orixá de abertura, “é ele quem comanda”.

Essa postura é executada no interior do ritual propriamente dito. A execução dela é obrigatória para todos os integrantes, graduados ou não.

O “Adobá” é executado, primeiro, no limiar da porta principal. Os participantes estendem a toalha no chão e ajoelham-se com as pernas bem juntas. Em se tratando de indivíduos que incorporem um orixá do sexo masculino, ele fecha as mãos, coloca-as uma sobre a outra, inclina o tronco e apoia os cotovelos no chão. Depois segue fazendo três vezes um movimento com os braços para frente até o corpo ficar completamente na posição horizontal. Daí, apoia a cabeça nas mãos superpostas, realizando um movimento ascendente e descendente três vezes. Depois, volta para a posição de pé. Quando se trata de orixá feminino, após ficar de joelhos, executa um movimento com os quadris para a direita e para a esquerda apoiando os cotovelos e as mãos no solo. Em seguida, abre as mãos, coloca-as uma em cima da outra e bate a cabeça três vezes. De novo, volta a ficar de joelhos, repete os movimentos dos quadris e levanta.



FIGURA 3 | Sequência ritual da postura Adobá do Orixá Ogum. Cunha, 1968.

Essa sequência é repetida no meio do terreiro, em seguida, em frente aos atabaques e depois diante do chefe do terreiro e outras pessoas que ocupam posições de importância na hierarquia do terreiro ou que tenham a ver com o processo de iniciação.

A postura também aparece todas as vezes que se evocam nomes de orixás ligados ao culto e aos integrantes com muito tempo de iniciação.

O “Adobá” está associado à obrigação, ao respeito e à obediência.

Durante o ritual, todos os indivíduos incorporados pelos orixás, masculinos e femininos, efetuam os mesmos movimentos, isto é: os do sexo masculino sempre de mãos fechadas e movimentando os ombros; os do sexo feminino aparecem com as mãos abertas movimentando para cima e para baixo e os quadris executam movimentos para a direita e para esquerda.

A postura “gincado” é utilizada na ritualização de todos os orixás. Ela aparece, primeiramente, no início da cerimônia, mas não em momentos de transe como acontece nessa sequência gestual. Assim, embora a denominação seja a mesma, o significado nas duas ocasiões parece ser diferente ou este é a ritualização do outro.

O “gincado” se diferencia das outras posturas por apresentar um constante movimento de flexão do pescoço, ombro, tronco e pernas. O indivíduo possuído, quando executa o “gincado”, curva completamente o corpo, abre as pernas e dobra os joelhos. Os braços ficam estendidos ao longo das pernas e as mãos se apoiam nos joelhos. Os pés acompanham a flexão do corpo levando o indivíduo a permanecer na ponta dos pés todas as vezes que efetua a postura. Os ombros se movem em uma cadência ligeira e repetitiva como um estremecimento. A cabeça inclinada balança para baixo e para cima.

Essa postura aparece somente quando o indivíduo cai em transe ou “bola no santo”, nome que os participantes designam para esse momento especial. Assim, pode-se considerá-la como sendo “liminar ou de margem”, uma vez que a sua execução marca a passagem do indivíduo do mundo ordinário para um

mundo novo. Van Gennep explica que “qualquer pessoa que passasse de um para outro, acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos”.



FIGURA 4 | Postura Gincado do orixá Ogum. Cunha, 1968.

O “Gincado” é executado em lugares liminares, como liminar da porta de acesso ao público, centro do terreiro e em frente aos atabaques. É efetuado, também, diante do chefe de terreiro e dos mais antigos de iniciação.

O terceiro ponto é aquele que está ligado à dinâmica das técnicas corporais, isto é, ao aperfeiçoamento que advém de um processo contínuo de transmissão de um conhecimento, e que passa de um ser a outro diretamente. Assim, o movimento de rodopiar, a formação do círculo, o alinhamento por antiguidade iniciática, o movimento circular com a cabeça, pescoço, braços e tronco, o gesto com a mão formando um triângulo, expressa o símbolo do crescimento que se faz representar, também pelo cone ou espiral.

Apesar de não haver grandes diferenças nos gestos básicos dos indivíduos quando possuídos pelos orixás, surge uma sequência gestual que propicia identificar cada orixá especificamente.

Esse complexo de gestos específicos de cada orixá é denominado pelos integrantes de “Barravento” ou “Aguerê”.

A postura “barravento” distingue um momento ritual do outro.

Em cada momento é executado um conjunto de gestos distintivos que permitem a identificação do orixá ou divindade que está sendo cultuada.

O primeiro conjunto de gestos distintivos que a postura “barravento” apresenta está ligado aos ritos de purificação e à entidade conhecida por Exu. O que identifica essa entidade são os passos laterais cadenciados, movimentação de braços de um lado para o outro, movimento com as mãos de abrir e fechar em direção à porta de “saída”, expulsando os possíveis males encontrados no interior do espaço ritual. São efetuados giros e saltitos que caracterizam a postura no decorrer do círculo ritual, que é composto pelo chefe do terreiro e pessoas importantes na hierarquia do terreiro e do ritual.

O segundo conjunto de gestos apontados pela postura barravento está ligado à divindade denominada Ogum. É considerado o santo de abertura, “é ele que comanda, é o patrão”. É um orixá de muito movimento; pula mais, pula alto, pula em pé só, rodopia, o corpo faz movimentos rápidos para frente e para trás, os pés se levantam de um lado para outro assemelhando-se a uma luta de cavaleiros de espada. É visto como um “santo de guerra”, “esbelto”, “muito quente”, “mais atacado”, “de briga”.

Outro conjunto de gestos muito executado é o do orixá Oxosse. Sua postura é sempre ereta. O corpo ondula de um lado para o outro e depois gira em torno de si mesmo três vezes. Em

seguida ajoelha com uma perna estendida e outra dobrada e move três vezes o corpo e a cabeça para a direita e para a esquerda, executando o gesto de “pontaria com os dedos, que se assemelha a um instrumento de caça”.

A divindade Oxosse é um grande caçador. Faz “jogo de pé” e de tronco para os dois lados porque é um santo “metá”, isto é, tem um lado homem e um lado mulher.

Outro momento de gestualidade específica muito cultuado é o que identifica o orixá “tempo”, que é conhecido também pelo nome de Catendê.

Catendê é o tempo genérico, circular, sagrado, constituído de pontos contínuos, ou partes, formando um círculo, isto é, um todo.

O filho de santo inicia movendo a palma da mão para cima e para baixo sobre a mão esquerda supina. É o dito “amola a faca”, isto é, o gesto de cutelo. Em seguida fica totalmente na horizontal e rola de um lado para outro.

Apresenta movimento de flexão nos joelhos e batidas alternadas dos pés no sentido direita e esquerda.



FIGURA 5 | Sequência ritual da postura Adobá do Orixá Oxossi. Cunha, 1968.

Outro exemplo é o orixá Xangô, que inicia seu barravento com um gesto majestoso de levantar os braços para saudar os presentes. Em seguida executa sucessivos movimentos de braços e mãos para cima e para baixo, como se estivesse apanhando alguma coisa no chão e jogando para o ar, ou melhor, para as pessoas. O tronco em posição ereta move-se no mesmo sentido. São acrescentados a esses gestos, os saltos com as pernas estiradas para trás e giros.

Seus movimentos são vistos como os mais brutos, pesados e de mais “gincado”. Por efetuar sucessivos movimentos circulares com a cabeça, os adeptos afirmam que ele “trabalha muito com a cabeça”.



FIGURA 6 | Sequência ritual da postura Adobá do Orixá Xango. Cunha, 1986.

O barravento que identifica o orixá Obaluaê é a postura do tronco inclinado e passadas laterais bastante lentas. Seus passos são arrastados. Com a ponta dos dedos indicador e médio de ambas as mãos, tocam alternadamente o início da cabeça e a nuca, o que significa, neste universo, o nascente e o poente. O gesto recebe o nome de “catula”, isto é, “cortar o cabelo”. De um modo geral, esse orixá aparece coberto de palha.

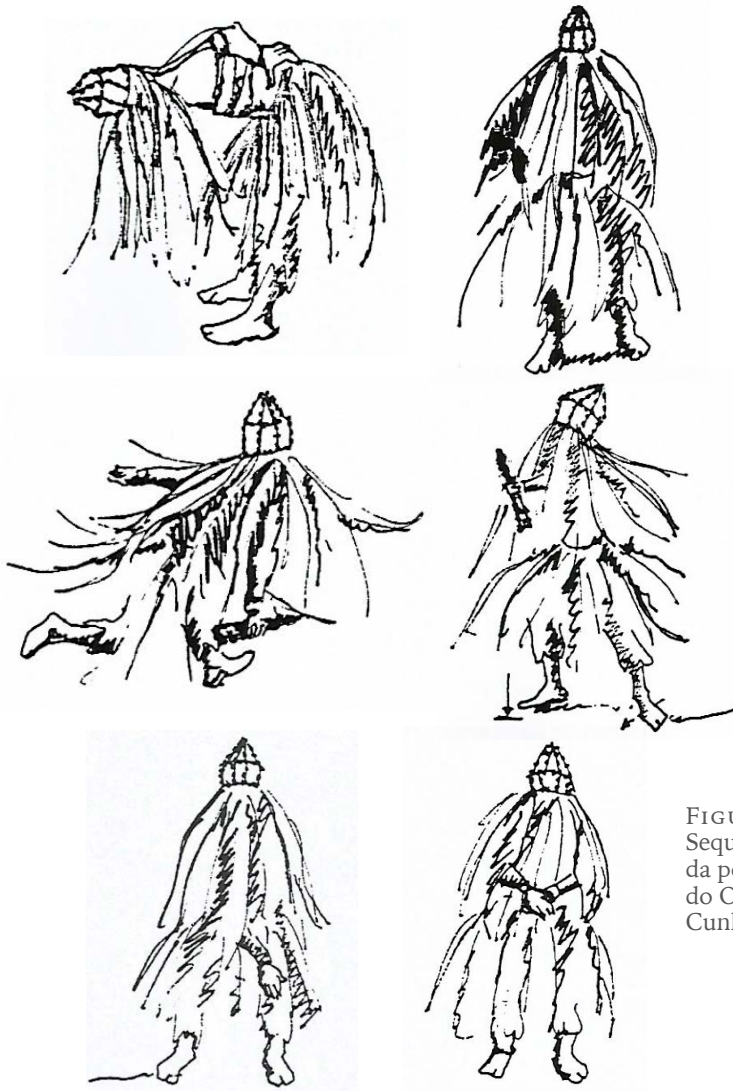


FIGURA 7 |
Sequência ritual
da postura Adobá
do Orixá Obaluaê.
Cunha, 1986.

Temos também o barravento muito conhecido, que é aquele que está associado ao arco-íris e à cobra, isto é, Oxumarê.

Executa movimento com o corpo e as mãos semelhante ao movimento ondular da cobra, pronta para “dá o bote”, afirmam. Esses movimentos são repetidos com o corpo no sentido horizontal. Em seguida, rola para a direita e para a esquerda, posição ereta, saltos, rodopios e “gincado”.

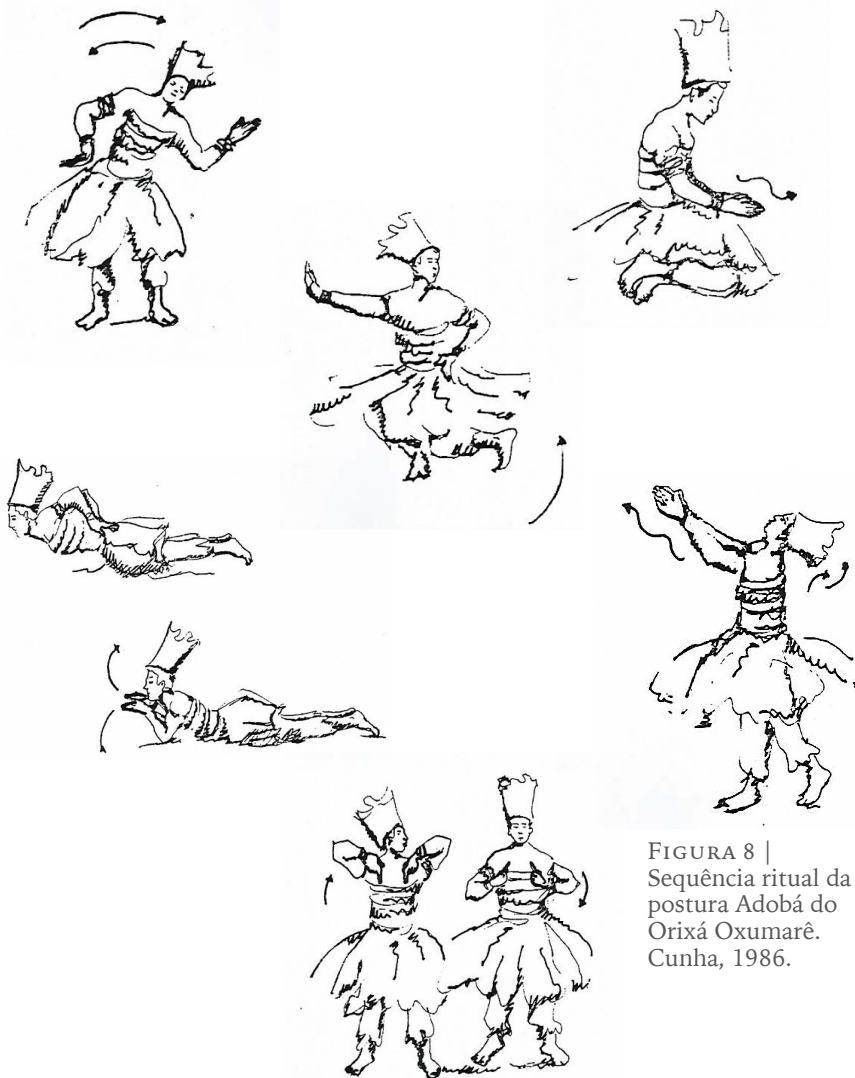


FIGURA 8 |
Sequência ritual da
postura Adobá do
Orixá Oxumarê.
Cunha, 1986.

É considerado, também, um santo metá por apresentar um lado masculino e um lado feminino.

Quanto às divindades femininas, temos o Barravento de Iansã, Oxum, Yemanjá e Nanã.

Os movimentos de Iansã são muito ligeiros, rodopios, jogando para os lados a saia, provocando o vento para espantar os “eguns”, isto é, os mortos.

Ela costuma correr até os atabaques e depois até a porta principal, cruzando as pernas, ora para um lado ora para o outro. Esse momento gestual é denominado de “a dança do quebrapratos”. É considerada uma grande guerreira.



FIGURA 9 | Sequência ritual da postura Adobáda Orixá Iansã. Cunha, 1986.

As divindades Oxum e Yemanjá compartilham quase todos os movimentos corporais. A cabeça e o tronco ficam ligeiramente inclinados, seus movimentos são bem lentos. Os pés arrastados quase sem sair do chão, os braços dobrados na altura da cintura e as mãos espalmadas movimentam-se para cima e para baixo, que os adeptos afirmam ser o bem e o mal.

Outro gesto muito utilizado por Yemanjá é o das mãos para cima efetuando movimentos circulares, semelhantes aos movimentos de natação. Os movimentos laterais de quadris também caracterizam as duas divindades.

A divindade Oxum está ligada aos rios e às cachoeiras. É associada à procriação e à fecundidade. A Yemanjá está associada ao mar e à fertilidade.



FIGURA 10 |
Sequência ritual
da postura
Adobádas Orixás
Oxum e Iemanjá.
Cunha, 1986.

A divindade Nanã é uma das antigas. É considerada a “vovó” do terreiro. Seus movimentos são bastante lentos e compassados. O tronco toma posição completamente inclinada, os braços ficam estendidos na altura do joelho e as mãos fechadas superpostas circulam de um lado a outro.

O movimento dos quadris é o mais relevante. Os quadris movem-se para direita/esquerda, “o gincado”, acompanhados por passos lentos dos pés no mesmo sentido e quebra de joelhos. Observa-se que os pés arrastam-se sem sair do chão.

Outro gesto peculiar que aparece é a ação ritual de pilar, que é efetuada de joelhos, com as pernas afastadas apoiando os quadris nos calcanhares.





FIGURA 11 | Sequência ritual da postura Adobáda Orixá Nanã. Cunha, 1986.

A guisa de conclusão, gostaríamos de assinalar a presença dessa gestualidade em outros contextos culturais não religiosos.

Tomamos como exemplo a ala das baianas. Essa ala é a mais tradicional e obrigatória no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. A sua tradição parece-nos estar no fato dos seus integrantes levarem para o desfile técnicas corporais preservadas e empregadas no seu dia a dia cotidiano e, principalmente, em suas práticas rituais.

Um gesto de singular importância e de tradição é o “rodopio”. Essa técnica corporal tornou-se o ponto alto do desfile da ala das baianas e sempre foi nos rituais de Candomblé de Angola.

Além do “rodopio”, constatamos outros movimentos corporais que nos levam a pensar que os integrantes da ala parecem juntar todas as categorias, gestos corporais, tradição, papéis e ações sociais do terreiro, que no curso da vida cotidiana estão escondidos e marginalizados.

//////////////////// REFERÊNCIAS

- CUNHA, Marlene. Em busca de um espaço: a linguagem gestual no candomblé de Angola. (Dissertação) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 1986.
- CUNHA, João Alipio de Oliveira. Em busca de um espaço: a linguagem gestual no candomblé de Angola. À memória de Marlene de Oliveira Cunha. Revista Cadernos de Campo. São Paulo. N. 26. V. 1, 2017.
- GOMES, Flavio; IORUBA, Togo (Gerson Teodoro); MARTINS, Sandra. Re democratizando na raça: sobre memórias, intelectuais negros e movimentos sociais contemporâneos. Revista História: Questões e debates da UFPR, Paraná, v. 63, 2015. Pp. 195-210. Disponível em <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/46707/28025>. Acessado: em 28 dez. 2017.
- HASENBALG, Carlos. Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Disponível em https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/hasenbalg-discriminac3a7c3a3o-e-desigualdades-raciais-no-brasil_-_carlos-hasenbalg.pdf. Acessado em: 31 dez 2017.
- LEITE, Ilka Boaventura. Memorial de concurso para professor titular – Carreira de Magistério Superior. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Maio, 2019.
- MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: _____. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- SILVA, Sandra Martins da. O GTAR (Grupo de Trabalhos André Rebouças) na Universidade Federal Fluminense: memória social, intelectuais negros e a universidade pública (1975/1995). 2018, 143 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Danças
Dramáticas
Brasileiras:
Teatralidades
fora do Cânone

Marianna F. M. Monteiro

O pensamento sobre história da dança e do teatro no Brasil tem ignorado as expressões dramáticas populares por não considerá-las relevantes para a compreensão das Artes Cênicas no país. O reconhecimento no campo dos estudos teatrais da centralidade da *mise-en-scène*, para além do texto dramaturgico, não resultou na ampliação daquilo que se considera teatro. As chamadas danças dramáticas, fora dos palcos, tendem a ser alijadas tanto da historiografia do teatro quanto da dança. Pensar uma teatralidade fora do cânone implica em modificar a delimitação do que se compreende por Artes Cênicas e propor uma visão a contrapelo do cânone já consolidado desde o século XIX. Trata-se de assumir um ponto de vista que, ao mesmo tempo, amplia e descentra a história do teatro e permite pensar as danças populares brasileiras, tradicional objeto dos estudos folclóricos, como legítimas expressões teatrais, construídas ao longo da história⁴⁸.

A recusa em dar a devida atenção à pluralidade das formas teatrais populares está em correlação direta com o processo de autonomização da dança, da música, do teatro e das artes de um modo geral, cuja teorização tem sua expressão maior no pensamento romântico de Schelling. Vejamos mais de perto esse processo, como se deu e como esteve estreitamente vinculado à ideia vigente - até hoje - da especificidade de cada linguagem artística, ideia determinante no processo de separação entre arte erudita e arte popular e consolidação de um novo lugar para o artista criador, cada vez mais distante do artesão. A emergência das belas artes foi a expressão inicial dessa ruptura com formas anteriores de praticar e viver as artes.

A música realizou, a partir de fins do século XVIII, uma volatilização de suas bases cênicas e coreográficas, deixou de se preocupar com a festa, com a dança e com o espetáculo. No mesmo

48 • Esse texto reelabora e completa trechos do artigo “ Reflexões históricas sobre o gênero sério e cômico nas danças dramáticas brasileiras” publicado na revista Cultures-Kairós - Revue d'Anthropologie et des pratiques corporelles et des arts vivants em dezembro de 2016.

período, a ópera francesa foi criticada pela presença excessiva de balés, em contraponto com a ópera italiana, mais puramente musical. Os concertos de música erudita reduziram cada vez mais sua poética cênica. Um tanto de fórmulas uniformizaram a presença da música sobre os palcos: o figurino converteu-se em trajes discretos, quase sempre pretos; uma certa disposição cênica dos instrumentistas e cantores apenas acompanha aspectos e elementos dos diferentes gêneros musicais, sem maiores preocupações poéticas.

A tragédia já há muito eliminara os coros e consolidara-se no classicismo como um gênero da poesia dramática, cifrado principalmente no plano da dramaturgia, como uma invenção ficcional pensada em termos de uma dimensão cênica “purificada”, depurada de conteúdos religiosos e/ou ritualísticos, aos poucos, tanto quanto a música, se desligou da representação política. A ideia de um espetáculo autônomo de balé começa também a ser gestada a partir da busca de uma narratividade e expressão próprias à dança.

Esses processos de autonomização das diferentes linguagens artísticas enfrentaram resistência, como demonstram os debates sobre as artes ao longo do século XVIII: A Querrela dos Bufões, bem como o conceito de Balé de Ação⁴⁹, tentou responder às questões surgidas nesse campo de tensões entre processos de purificação e de hibridização, dentro do qual as práticas artísticas também tiveram de funcionar⁵⁰.

49 • A questão que opunha partidários de Jean-Philippe Rameau e partidários da ópera cômica italiana, conhecida como “Querelle des Bouffons”, é muito bem tematizada por Catherine Kintzler em seu prefácio a *Écrits sur la Musique* de Jean-Jacques Rousseau (KINZLER, 1979). Já o Balé de Ação é o conceito central da reforma da dança proposta em 1760, por Jean-Georges Noverre, na sua obra *Lettres sur la Danse*, na qual reivindica um lugar autônomo para a dança entre as artes da imitação (MONTEIRO, 1998).

50 • Tomo emprestados de Bruno Latour os conceitos de purificação e hibridização que descrevem dois conjuntos de práticas caracterizadoras da modernidade: uma cria misturas entre gêneros de seres completamente novos, cria por tradução, seu elemento é a rede. A outra cria por purificação, seu elemento é a crítica. Essas práticas são interdependentes, uma não faz sentido sem a outra. Segundo Latour (2004), deixamos de ser modernos quando não separamos mais as duas práticas.

A partir de fins do século XVIII, no discurso sobre as artes, a poesia e a pintura deixavam de ser os dois grandes modos de imitação da natureza. O que passava a estar em destaque era a ideia de uma pluralidade de linguagens artísticas. Não se tratava de normatizar os usos de elementos musicais, plásticos, dramáticos, corporais, sob a regência da obra poética, tratava-se de uma mudança na forma de compreender as diversas expressões artísticas a partir da ideia de que constituem linguagens artísticas autônomas, com direitos intrínsecos aos mais elevados anseios estéticos. O *Ut pictura poesis* horaciano⁵¹ estava superado e, com ele, antigas possibilidades de circulação e combinação das diferentes práticas artísticas.

É o caso de nos perguntarmos sobre as consequências para a cultura brasileira, no plano da cultura e das artes, desses novos paradigmas. O campo cultural, religioso e político brasileiro, ao longo do século XIX, também se transformava espelhado nas tendências europeias. As teatralidades populares brasileiras, nesse novo contexto, passaram a ocupar outros espaços frente às novas hegemonias e legitimações.

Nesse quadro histórico de intensos confrontos entre modernidade e tradição, os espetáculos populares subsistiam na rua, em praça pública, nos recintos religiosos prosseguiram, em meio às transformações e paralelamente à cena teatral, com a construção dos primeiros edifícios teatrais nas cidades brasileiras de porte médio e grande⁵². A rua, a praça pública, os recintos religiosos, todos esses espaços e ocasiões de performance continuavam existindo, ao lado dessas novas formas de teatro institucionalizadas. Do ponto de vista da cultura erudita, as teatralidades populares passaram a ser vistas como exteriores à tradição teatral, alijadas do que era considerado verdadeiramente sério, artístico e importante.

51 • A comparação entre as artes foi feita sob diferentes óticas desde a antiguidade e uma das fórmulas mais conhecidas é a de Horácio em *Ars poética*: a poesia é como a pintura. Querendo dizer que a poesia é uma pintura falante e a pintura, uma poesia muda.

52 • Há um teatro mais antigo, o único no século XVIII, a Casa da Ópera em Ouro Preto.

Passou-se a desprezar as características peculiares das manifestações artísticas populares, dentre elas, sua articulação com as práticas religiosas nas antípodas do sentido laico do teatro moderno de palco. Igualmente, parecia não fazer mais sentido o apego às tradições arcaicas, na contramão da valorização da autoria e da inovação pela arte elitizada. Deixava-se, além disso, de valorizar as formas populares de comunicação com o público fora dos espaços convencionais dos teatros, baseada em intensas interações comunitárias. A cultura devia agora ocupar o espaço do museu, do teatro, da biblioteca.

O processo de exclusão das teatralidades populares do cânone artístico estava intrinsecamente ligado à valorização do progresso e da modernidade. Os saberes e práticas populares passaram a ser vistos como sobrevivências. O interesse pelo folclore, na Europa, remetia a um caráter abafado, a ser redescoberto de supostas culturas locais que remontavam à Idade Média, mas que estariam desvalorizadas pela hegemonia de uma cultura aristocrática e cosmopolita. No Brasil, embora o folclorismo tivesse o mesmo caráter nostálgico, também voltado à construção de uma identidade nacional, a rejeição ao passado colonial empurrava a construção da identidade para o futuro, o que levou o folclorismo brasileiro, na década de 50 do século passado, a elaborar o conceito de folclore nascente. A proposta, rejeitada pela maioria dos folcloristas europeus, era sintomática da inadequação do conceito tradicional de folclore à realidade cultural de um país novo, país de imigração, formado no contato intercultural. As culturas populares, ainda que vinculadas historicamente ao empreendimento expansionista português, paradoxalmente funcionavam como recurso no plano simbólico para a construção da ideia de uma nação independente, com uma identidade própria. O folclorismo, no Brasil, se debatia entre a busca das origens, do puro, do autêntico, do primitivo, aos moldes do folclorismo europeu, e a percepção de que esse

passado estava vinculado à primeira globalização, à colonização. O cenário a ser investigado não era, portanto, o de uma cultura autóctone, primitiva, mas conectava-se ao projeto expansionista português e ao ideal teológico-político de constituição de uma república cristã universal dentro dele.

Sem o compromisso de pensar as teatralidades populares brasileiras numa chave nacionalista, hoje podemos escapar desse paradoxo e pensar a cultura brasileira em sua formação a partir de mecanismos discursivos e artísticos de legitimação ideológica da expansão ibérica e, dentro dela, destacar a importância das justificativas ideológicas para a escravatura, peça central desse sistema social. O processo, no entanto, era ambivalente, já que a cultura popular também foi instrumento de resistência através do qual ampliava-se o horizonte de manobra e negociação dos dominados. Resistir culturalmente, nesse contexto de intensos contatos interétnicos, foi sobretudo preservar espaços identitários diferenciados, sem deixar de compor com a cultura dos poderosos. É preciso compreender as formas de legitimação da dominação e opressão colonial, sua inscrição nas práticas culturais e também a resistência a ela, como a moeda corrente das interações da cultura européia barroca com as culturas africanas, ameríndias e com as sub-culturas portuguesas arcaicas. Esse é o material complexo da história cultural brasileira, e a história do teatro brasileiro num sentido ampliado é parte disso.

Na Europa moderna, contemporânea à expansão portuguesa, conviviam duas tradições culturais: a cultura letrada de uma minoria, reproduzida em escolas, universidades, igrejas, mosteiros, e uma cultura iletrada da maioria, que vicejava nas farsas, mistérios, contos, imagens devotas, festas religiosas, etc. A primeira expandia-se alcançando novas camadas da população, contrapondo-se à cultura oral. A Reforma protestante contribuía para essa expansão da cultura letrada e provocava a reação da Igreja católica. Essa mobilizava outros recursos culturais e

artísticos para influenciar as massas letradas, dentro e fora da Europa, visando breçar o protestantismo e catequizar o pagão e o infiel. Ganhava força uma cultura da imagem e do som, mobilizada no sentido de organizar religiosa e politicamente a resistência ao avanços do protestantismo.

A contrarreforma desenvolveu uma cultura para as massas letradas muito aberta às traduções e adaptações de elementos populares – e mesmo pagãos. Assim, a tensão entre palavra e gesto, característica da longa tradição cristã de ligar o corpo ao pecado, que acentuara-se com a ampliação do âmbito social da escrita, era relativizada pela tendência oposta. A Igreja católica, ao perder o monopólio da escrita, buscava novos meios de poder simbólico através da exaltação gestual e imagética. Nesse sentido, é muito simplista ver o percurso das teatralidades na modernidade como um progresso linear que consagrou a razão e a escrita em detrimento do gesto e da expressão não verbal.

Nas festas barrocas ibéricas com fortes conotações religiosas, o que se verificou foi uma inflação de símbolos plásticos e gestuais. No prefácio de seu livro, *Des Ballets Anciens et Modernes selon les Règles du Théâtre* (1682), o jesuíta francês, compositor de balé, Claude-François Ménéstrier, apontou para o caráter universal do balé, presente em quase todos os tipos de espetáculos, inclusive nos cortejos portugueses e espanhóis: “até mesmo nas cerimônias mais santas, na Espanha e em Portugal, são admitidos (os balés), na Igreja e nas mais sérias e graves procissões” (MÉNÈSTRIER, 1972, p. 98-101). Em fins do século XVII, a tradição dos cortejos processionais portugueses é descrita por esse jesuíta como um dos gêneros do balé, o balé ambulatório. “Os portugueses têm balés ambulatórios que se dançam nas ruas de uma vila, e vão em diversos lugares, com maquinismos móveis e representações. Fazem-no em festas de Santo e nas suas solenidades maiores” (Idem, 1972, p. 99). De fato, na festa portuguesa a procissão tinha um papel central.

O “balé ambulatório”, ou seja, os cortejos dançantes, foram o diferencial português, assim como o balé de corte foi a marca registrada da corte francesa e, no discurso da época sobre o balé, não se atribuía um lugar secundário, nem uma menor importância artística às danças nas procissões.

As festas barrocas portuguesas, tanto na metrópole quanto na colônia, eram acontecimentos teológico-políticos e se davam por ocasião de dias santos, de alguma efeméride ligada à vida da família real, ou de alguma autoridade: casamentos, batizados, nascimento de príncipes e princesas, entradas de reis e rainhas, entrada de bispos, sem falar nas solenidades fúnebres. No caso das danças das procissões, que nos interessam em especial devido sua proximidade com uma série de danças populares atuais, o modelo era a procissão de Corpus Christi, onde todo o corpo social devia estar representado e constituído como corpo místico, tendo ao centro o Divino Sacramento. Uma teologia política se expressava alegoricamente na procissão e, através da elaboração visual e gestual, se fazia entender por culturas diversas, por letrados e iletrados. A festa barroca era uma obra aberta à diversidade das fruições e possuía os mecanismos simbólicos para configurar todas essas diferenças num todo orgânico.

José Sasportes, em sua obra *Trajetória da dança teatral em Portugal*, concebe a dança portuguesa, em fins da Idade Média integrada, ao processo geral europeu de dessacralização da dança, quando “formas teatrais virão a substituir práticas rituais” (SASPORTES, 1979, p. 13). Não se tratava ainda de autonomização da linguagem artística, mas já era um processo de “purificação”, com “as danças se desvinculando da liturgia e das danças populares mais espontâneas” (Idem). Ele não está se referindo a um desligamento das danças em relação à religião, mas a um novo posicionamento: as danças não se desvincularam das festas religiosas, mas apenas da liturgia religiosa.

À Igreja interessava manter a dança fora do templo, contudo, a resistência a essa tentativa de controle foi muito forte, como atestam os atos que, em Portugal, proibiam reiteradamente os bailes dentro das igrejas. É grande o número de documentos eclesiásticos combatendo a dança, as mascaradas e outros “abusos” nas igrejas, mostrando que persistia, ao longo dos séculos, o costume de dançar, ao som de guitarras e castanholas, em frente ao Santíssimo Sacramento exposto. No início do século XVIII, na América Portuguesa, as autoridades eclesiásticas também exigiam dos senhores brancos que impedissem seus escravos de dançarem em frente ao painel da Virgem Maria, alegando que seus bailes, gestos e meneios constituíam ameaça à salvação de suas almas e daqueles que os viam. O combate à heterodoxia religiosa, à dança nas igrejas, colocava no mesmo plano a repressão à cultura do africano escravo e à do camponês europeu. A incorporação da dança nas procissões e cerimônias realizadas fora do templo, traço marcante da tradição portuguesa do balé deve, portanto, ser interpretada no quadro de um eficiente controle político e religioso. Formas teatrais substituem práticas rituais originando danças mais domesticadas, codificadas e internacionalizadas.

Pensar algumas danças populares brasileiras como herdeiras das manifestações artísticas presentes nos cortejos das festas coloniais, implica em afastar a hipótese de que tenham um caráter espontâneo; suas matrizes, ao contrário teriam sido forjadas no quadro de uma intensa intervenção política da Igreja e do poder régio. O empenho catequético, estimulava a incorporação da cultura indígena no teatro, na dança e na música, mostrando que na ação missionária as infiltrações pagãs eram bem-vindas, para serem combatidas e cristianizadas. As tradições indígenas incorporadas pelos jesuítas à catequese mostram que a oposição entre cultura erudita e popular era suplantada pela oposição entre cultura cristã e cultura pagã nesse contexto. No quadro de

uma monarquia cristã como a portuguesa, nascida das guerras de reconquista e vocacionada para a conversão do infiel, a cultura popular é – muitas vezes – o que vai ser combatido, significando práticas heréticas ou pagãs.

Não é por acaso que a luta entre cristãos e mouros tenha se perpetuado como o tema central de várias danças dramáticas brasileiras ao longo de séculos, muito tempo depois das Cruzadas. A partir de um contexto já meramente ficcional, esse enredo traz à baila os confrontos e interações entre culturas diferentes e servia de lente/espelho para o que acontecia na vida social. Os mouros, os cristãos, os africanos, os judeus, os ciganos, os ameríndios, todas essas culturas que se faziam representar nos cortejos católicos, consolidavam “lugares” de sujeição num mapa desenhado pelo contato interétnico.

Mas José Sasportes, comentando ainda a dessacralização das danças, refere-se também ao papel da Corte nesse processo. Nesse caso, o que estava em jogo era a sociabilidade gerada em torno do poder. A centralização monárquica era paralela à sofisticação dos costumes e da etiqueta, e era o solo para o desenvolvimento do drama, da tragédia, da comédia, do balé, da ópera, para mencionar apenas as instâncias artísticas ligadas diretamente à cena ocidental. Na Corte, a dança e o teatro foram codificados, normatizados e também laicizados e se tornaram pivôs de uma nova sociabilidade. Tornaram-se divertimento para uma elite treinada e consciente das “regras” desse divertir-se, um público erudito, cristalizado na figura do gentil homem cultivado. Nesse mesmo movimento, a serviço desse público de elite, patrocinadas pelo poder real, fundaram-se as academias, de pintura, de dança, de música, de poesia para o aprimoramento e codificação das belas artes, cada vez mais separadas das artes mecânicas. O teatro se “purificava”, privilegiava o âmbito dramático, a dimensão da poesia, do texto. A dança, por ser tão corporal, para acompanhar o processo precisava ser expressão de

afetos ou pintura de sentimentos, imitar a natureza, também ser belle dance. Este é um momento crucial de afirmação da lógica da “distinção” que é constitutivo da separação entre erudito e popular, tal qual virá a predominar no século XIX.

Todavia, é preciso não esquecer que, do ponto de vista das danças e espetáculos de corte, os limites entre cultura popular e erudita eram constantemente atravessados quando a nobreza atuava no Carnaval, nas mascaradas, nas associações de foliões; quando os bufões e comediantes circulavam, indiferentemente, entre tavernas e palácios, e eram apreciados ao lado dos acrobatas, dos anões e cegos contadores de histórias. O processo se dava, muitas vezes, através de um “subir” da cultura popular para a Corte, para ali se estilizar como expressão cultivada, normatizada.

A dança de corte, tradição francesa exportada para todas as cortes europeias, também chegou aos salões setecentistas do Brasil. Os Minuetos, as Contradanças, os Passepieds são mencionados na documentação relativa aos festejos na América portuguesa (PIZA, 1898-1899). Embora a ausência de Corte privasse a colônia desse tipo de sociabilidade, essas danças traduziam-se nos salões senhoriais, assim como eram encenadas tragédias, comédias e sobretudo entremezes⁵³ nos tabladados, teatros efêmeros construído em locais públicos especialmente para a festa.

Um abismo, no entanto, separava o casal elegante que adentrava o salão em Versailles para dançar, da dupla de dançarinos do sexo masculino que executou Minuetos e Contradanças no aniversário do Ouvidor Dr. Diogo de Toledo Lara Ordonez, em Cuiabá, um século depois⁵⁴. Ao contrário do que ocorria na

53 • O entremez, gênero popular por excelência em Portugal, no século XVII, é uma peça curta apresentada nos intervalos de óperas, tragédias ou comédias. Muitas vezes adaptação de obras eruditas maiores, entrou em declínio na Espanha, no século XVIII, enquanto em Portugal se fortalecia no mesmo período.

54 • Um documento interessantíssimo intitulado Crítica das festas, Lista das pessoas que

França, onde essas danças pareciam inventadas, entre outras coisas, para favorecer o convívio refinado entre os sexos, nos festejos realizados no Brasil, apenas os homens dançaram. O mesmo ocorria com a encenação das adaptações de Molière, Metastásio, Voltaire que chegavam à América publicadas em cordéis. Embora a referência fosse uma dramaturgia europeia, a encenação nos tablados efêmeros das festas setecentistas conformava-se ao contexto específico das sociabilidades coloniais, contexto que impedia a presença feminina nos palcos.

Na procissão, os limites entre a cultura erudita e a popular também estavam longe de ser claros, o que corroía por dentro a iniciativa de controle sobre o sagrado. A corte produzia com mais sucesso a lógica da distinção, destilava as formas artísticas da futura autonomização das artes. Em Portugal, essa normatização da cultura pela Igreja talvez tenha sido mais intensa do que a realizada pela Corte. No Brasil, onde nem corte tivemos, pelo menos até 1808, predominou a Igreja, as ordens religiosas, as irmandades leigas como os verdadeiros esteios da vida cultural e, dentro dela, as manifestações teatrais.

Fundamental para a constituição das danças dramáticas foi o fenômeno da sociabilidade negro-confrarial, cuja importância para a história social do país tem sido amplamente destacada pela historiografia brasileira⁵⁵. A vasta bibliografia existente sobre o tema traz informações importantes a respeito da participação do negro nas procissões e festejos, com danças e encenações. As danças dos negros são mencionadas nas Relações de Festa⁵⁶

entraram nas funções principais de agosto de 1790 e Obras poéticas, relata os festejos realizados em Cuiabá, trazendo inclusive a lista dos participantes nas danças e representações teatrais, bem como suas profissões (CASTELO, 1974, v.III, t.5, p. 97-121).

55 • Sobre as irmandades no século XVIII, ver Os leigos e o poder, irmandades leigas e políticas colonizadoras em Minas Gerais de Caio Cesar Boschi, São Paulo: Ática, 1986 e Eduardo Hoonart et al. História da Igreja no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1977. Fritz Teixeira Salles, Associações religiosas do ciclo do ouro. Belo Horizonte: UFMG, 1963 e Julita Scarrano. Devoção e Escravidão. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

56 • As Relações de Festa são relatos, narrações, um gênero literário produzido no âmbito do discurso acadêmico, tanto em Portugal, quanto no Brasil, uma espécie de reportagem poetizada

como cortejos dançantes que acompanham um rei e uma rainha africana, danças que simulam combates e escaramuças. Por vezes, mencionam a figura de um embaixador. Essas encenações eram parte da procissão barroca enquanto expressão devocional de uma irmandade negra. A partir de fins do século XIX, folcloristas e estudiosos perceberam similaridades entre essas manifestações descritas na documentação histórica e uma série de danças ditas “folclóricas”.

A mesma forma dual, de cortejo e embaixadas, constitui a estrutura básica das danças dramáticas, em pleno século XXI. O cortejo é uma marcha ou uma coreografia guerreira acompanhada de cantigas. As embaixadas são diálogos dramáticos⁵⁷. A presença dos reis africanos é outro traço marcante dessas danças que também se perpetuou, assim como a ligação do grupo e do reinado com uma irmandade religiosa. Enfim, são grandes as evidências de que essas danças patrocinadas por irmandades, de negros, mulatos, escravos ou alforriados, descritas pela documentação setecentista, tenham sido as “ancestrais” das Congadas, dos Moçambiques, dos Maracatus e dos Congos atuais⁵⁸.

Perceber como as irmandades, ao articular o negro com a sociedade mais ampla, construíram expressões espetaculares e investigar o significado da presença de um rei e uma rainha africanos no interior da irmandade e da procissão, talvez sejam os primeiros desafios. O foco pode estar simultaneamente na documentação colonial e na observação da experiência das danças dramáticas de hoje. O detalhe dos versos cantados, a observação precisa da ação dramática, seja de combates guerreiros, ou a dos

dos vários dias de um festejos, em geral, em tom laudatório, em homenagem a alguma autoridade ou pessoa eminente. Uma série delas foi compilada por Aderaldo Castelo em *O movimento academicista no Brasil, 1641-1820/22*.

57 • Mário de Andrade, na definição e descrição das danças dramáticas, pensa em termos dessas duas formas: embaixada e cortejo.

58 • Passo a utilizar o termo Congo, como designação genérica aplicável ao conjunto das danças brasileiras que se estruturam como um cortejo de um reinado “africano”, independente do nome realmente atribuído pelos participantes a essas manifestações.

diálogos nas embaixadas, é algo cujo acesso só é possível pela via da observação direta ou através do acesso à documentação recente (gravações, vídeos). É preciso, todavia, não perder de vista o sentido teológico-político que essas práticas tiveram no período colonial, para não ignorar os materiais políticos, religiosos, artísticos herdados desse contexto em que essas expressões se constituíram. As danças dramáticas tornam-se opacas se ignoradas as condições em que foram forjadas.

No período colonial, numa sociedade predominantemente agrária, ocupando um vasto território, com baixíssima densidade populacional, a atuação da Igreja esteve longe de ser eficiente, o que favoreceu a difusão de devoções autônomas, fora do controle das autoridades eclesiásticas. O capelão de engenho que atendia o senhor, seus familiares, seus escravos e os trabalhadores livres a ele ligados através de redes de compadrio, estava muito distante da autoridade eclesiástica. Devoções privadas desenvolveram-se em torno de oratórios domésticos, ou à volta de líderes religiosos carismáticos. Com um caráter igualmente autônomo, os Calundus⁵⁹, práticas religiosas africanas, em casas particulares ou nos recônditos da mata, também se multiplicaram como parte de uma rede complexa de manifestações de religiosidade popular. Nesse espaço vago, deixado pela omissão dos poderes eclesiásticos, vão surgir, principalmente nas zonas urbanas, numerosas associações religiosas, ordens terceiras, terços, adjuntos, irmandades, entre elas as irmandades negras, mulatas e pardas.

Nas Minas Gerais, a tentativa de controle do poder régio sobre a produção do ouro, proibindo as ordens conventuais de aí atuarem e se estabelecerem, ampliou ainda mais a importância das confrarias e irmandades leigas. A respeito das confrarias mineiras Caio Cesar Boschi afirma:

59 • Calundu é o nome genérico dado pelos brancos para práticas religiosas de origem africana, identificadas e combatidas como feitiçaria.

Nas Minas Gerais, ao se construírem e se organizarem, extrapolando suas funções espirituais, as irmandades tornaram-se responsáveis diretas pelas diretrizes da nova ordem social que se instalava e, a exemplo dos templos e capelas que construíram, elas precederam ao Estado e à própria Igreja, enquanto instituições (BOSCHI, 1986, p. 23).

A questão da festa era central nas irmandades, o que acabava por estabelecer uma estreita relação entre as expressões dançadas, cantadas e representadas nos festejos e o tecido das relações sociais, hierarquias e lideranças, constituído dentro delas. A irmandade podia enterrar mortos, cuidar e ajudar doentes e outros necessitados, comprar alforrias, etc., mas sua missão primeira, seu motivo de fundação, era fazer aumentar a devoção a um santo ou santa. A festa com seu caráter espetacular é o instrumento por excelência para isso. Uma das principais obrigações estatutárias da irmandade era garantir o festejo do santo padroeiro.

Do ponto de vista de uma monarquia providencial, que acredita na sua missão salvífica, a presença das irmandades no corpo místico da procissão engrandecia o poder real, desenhava no espaço da cidade o testemunho da glória de um império, era uma alegoria “in factis”⁶⁰, relacionava a missão portuguesa aos desígnios misteriosos de Deus.

Para o colonizador, o ideal de uma harmonia social era impensável fora das relações entre os diversos corpos que compunham a sociedade, compreendida a partir da concepção católica tradicional do Corpo Místico, cuja cabeça é o rei. Confrarias, arquiconfrarias, irmandades leigas, ordens terceiras,

60 • Sobre a distinção na retórica barroca entre “ellegoria in verbis” e alegoria in factis ver Armand Strudel que afirma: “a alegoria in factis ocorre entre dois acontecimentos ligados por uma relação cronológica no interior de uma economia da salvação. A alegoria in verbis tem lugar numa ficção (o discurso poético metafórico) e uma realidade. Sem a noção de tempo. O primeiro tipo de alegoria parte de uma similitude essencial, decidida por Deus, o outro de uma semelhança contingente, resultado da imaginação humana (a imagem)” (STRUDEL, 1975, p. 351). Na festa mineira do Triunpho Eucarístico (1733), sobressai o fausto, a opulência como sinais do reconhecimento de Deus pelo desempenho da missão cristã portuguesa: “Villa Rica, mais que esfera da opulência he theatro da Religião.” Ser e aparecer são uma única coisa.

irmandades de devoção, pias uniões, adjuntos são termos que designam, em princípio, diferentes associações, cujo traço comum, do ponto de vista teológico-cristão, é terem seus membros unidos na composição desse Corpo⁶¹. À medida que o modelo político ainda estava longe de ser definido como laico, o sentido teológico, na base da sociabilidade confrarial, reforçava o paradigma político corporativo, no plano das mentalidades.

Pelo que se depreende da leitura de grande parte dos Compromissos (estatutos) dessas associações, as distinções étnicas tiveram relevância na forma como a população de origem africana se dividia em diferentes irmandades, isso também pesou na forma de distribuição dos cargos no interior das mesmas. Devidamente regulamentados na maioria desses Compromissos, certos cargos são prerrogativas de determinadas “nações” africanas, ou de certas “raças”, estando interdito a outras.

Estudos a respeito da religiosidade do escravo, relacionam o processo de classificação dos escravos em “nações” à política comercial portuguesa. O termo teria surgido em razão das condições em que se fazia o comércio de viventes, dizia respeito aos portos de embarque, às localidades onde haviam entrepostos comerciais importantes de escravos. Elas estavam longe de representar as origens reais dos indivíduos assim qualificados. O que estava em jogo, portanto, quando se pensava em “raça” ou em “nação”, era a construção de uma identidade étnica a partir de fatores novos. Marina de Mello e Souza afirma que o termo nação “no caso dos africanos, consistia num complicado sistema de classificação que inter-relacionava povos, territórios, rotas e portos envolvidos no tráfico de escravos” (SOUZA, 1999, p. 131). Tratavam-se de identidades em construção, o que evidentemente implicava em delineamento de fronteiras, separando pessoas e unindo outras em torno de fidelidades políticas, religiosas

61 • Gabriel Les Bras. *Étude de Sociologie Religieuse*. Citado por Caio Cesar Boschi, op. cit., p.12.

e culturais. Um processo riquíssimo do ponto de vista das expressões culturais e artísticas decorria dessas interações e divisões.

Nas irmandades brasileiras, os negros se agruparam por nações, como no Rio de Janeiro e em Salvador, onde existiram irmandades de negros Nagôs, Mina, Angola, Benguela. Ou, por critérios “raciais”, como em Minas Gerais, onde as divisões eram mais fluidas: as irmandades mineiras eram de pretos, pardos, mulatos e brancos. De qualquer forma, tanto em Minas quanto nas outras localidades da colônia, nunca uma irmandade era exclusiva de uma “nação” ou de uma raça. O que se desprende dos Compromissos das irmandades é a aceitação de algumas nações e a rejeição de outras; o privilégio de algumas, na ocupação de cargos e funções, em detrimento de outras. O mesmo com as raças. Os critérios étnicos e/ou raciais, no plano das identidades e da representação que os grupos faziam de si mesmos, foram importantes operadores na distribuição das irmandades e na definição dos papéis no interior dessas associações.

Articuladas às jurisdições do reino, nos mesmos termos que as irmandades dos brancos, as irmandades fundadas por africanos ou afro-descendentes elegiam regularmente sua mesa diretora, composta por oficiais, procuradores, mordomos, pelo escrivão e pelo tesoureiro, como em todas as outras irmandades; mas nas irmandades de africanos e afro-descendentes havia, em paralelo, um rei e rainha, um reinado. Numa abordagem que busca relacionar as danças dramáticas com o contexto da colonização, tem importância a leitura dos documentos que revelam a existência desses reinados “africanos”, constituídos como um poder tradicional paralelo à mesa da irmandade, poder simbólico, de afirmação étnica pela via da expressão performática, espetacular e dramática.

A notícia da coroação de Reis Congos, na igreja de São Domingos em Lisboa, no século XVI⁶², mostra que a cristalização de tais práticas se dava no quadro social e ideológico do empreendimento colonialista, como consequência da consolidação do escravismo. Formas políticas africanas tradicionais foram acionadas, no novo contexto; lideranças negras, governadores, reis, regentes generalizaram-se não só em Portugal, como na Espanha e nas colônias. Há notícias de coroação de reis negros na América do Norte, em zonas de colonização protestante. Por toda parte, desenham-se as relações de poder e mando no interior das comunidades africanas e de afro-descendentes, ao mesmo tempo em que se criam formas específicas de interlocução do escravizado com a sociedade abrangente.

A coroação de reis nas irmandades negras foi, portanto, algo bastante generalizado, a ponto de podermos supor que em muitas irmandades negras havia duas hierarquias de poder paralelas: a da mesa da irmandade e a da liderança ritual estabelecida pela realeza africana: reis, rainha, princesa, príncipe, duques, embaixadores, etc.; ambas aprovadas e chanceladas pelo poder régio e eclesiástico, já que os reinados estavam previstos nos estatutos das irmandades, eram “oficiais”. A tradição mais difundida é a do Rei Congo, provavelmente devido a conversão do Rei do Congo, em 1491 ao catolicismo. É provável que “Rei Congo”, tenha se tornado um título genérico para “rei africano convertido ao catolicismo”. Na zona de influência ibérica, desenvolveu-se um catolicismo de negros, celebrado por meio de festas e rituais e a eleição de reis e rainhas era parte constituinte dessa religiosidade de escravizados ou de alforriados, exatamente no cruzamento entre a tradição europeia católica,

62 • Segundo José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1998, p. 143). Ver também Marina de Mello e Souza que menciona a dissolução de uma festa em Portugal, em 1563, em que os negros tinham eleito um rei segundo documentação levantada por A.C. de C. M. Saunders em *A Social History of Black Slaves and Freeman in Portugal (1441-1555)*. A autora supõe a existência provável de reis negros, escolhidos por grupos de africanos em associações à parte da sociedade portuguesa, mas que acabaram integrados às irmandades leigas a partir do século XVI (SOUZA, 1999, p. 159-160).

marcada pela Contra-Reforma, e a tradição político-religiosa africana. Nas sociedades escravagistas modernas, essas eram formulações institucionais, políticas e ideológicas originais, que partiam de elementos colhidos na cultura do colonizador e na do escravo. Os Reinados de Congo são um caso representativo dessas formulações. Eram presença obrigatória nas procissões, acompanhados por seus cortejos que frequentemente simulavam combates guerreiros, parecem remeter a aspectos relevantes do que pode ter sido esse encontro de mentalidades e de como foi sentida pelos negros a necessidade de criar reinados de caráter devocional e artístico, no Novo Mundo, ainda que submetidos a intenso controle ideológico. Eles também fornecem informações importantes a respeito dos modos encontrados pelos brancos para a legitimação das relações escravistas.

Os documentos antigos, falando de reinados africanos, bem como a realidade dos Congos atuais, fazem pensar nessa tradição como um compromisso muito bem esculpido e aperfeiçoado ao longo de séculos pelo catolicismo afro-brasileiro, no sentido de articular espaços de poder onde fosse possível estabelecer uma organização com uma face externa conectada com a sociedade abrangente, de hegemonia branca, e uma face interna que pudesse satisfazer outros apelos identitários. A irmandade funcionou como uma ferramenta dupla articulando diferentes tradições e identidades: a católica, dentro dos parâmetros tridentinos e a africana, a partir de lideranças raciais e/ou étnica, configurada nesses reinados. Nesse caso, poder-se-ia dizer que a música, a dança e a teatralidade através das embaixadas, foram essenciais na estruturação de um lugar para o negro na vida política, social, cultural e religiosa da colônia, produto de uma adequação da cultura africana ao Novo Mundo e da busca do africano, no quadro de instituições impostas, e dos meios para reorganizar sua identidade.

Tratava-se de superar a experiência da travessia forçada e, invertendo sua significação, renascer do outro lado do oceano com uma nova identidade. Os antigos laços sociais, rompidos com o afastamento de suas comunidades de origem, precisavam ser recompostos a partir de novas vivências. No interior de sua própria desventura, deviam encontrar os elementos necessários a esta recomposição. Como voltar a ser africano depois de ter se tornado escravo? Como voltar a ser uma pessoa depois de ter se convertido em mercadoria? Essas eram as questões, não de todo indiferente à sociedade branca, que os escravos tentavam responder com a coroação de reis negros nas irmandades.

A articulação generalizada da coroação dos reis, suas danças e cortejos, com a vida das irmandades negras brasileiras, veiculava valores teológico-políticos através do enredo dramático, cujos temas eram a luta entre cristãos e mouros, cristãos e pagãos. É a presença do reinado que dá esse caráter político ao enredo, caráter distintivo dos Congos em relação às demais danças dramáticas. Esses reinados eram lideranças efetivas, representações políticas, no caso teológico-políticas, pelo que elas agregavam de conteúdo teológico católico e/ou africano e pelo papel que possuíam no fortalecimento da monarquia religiosa portuguesa. Tratava-se de uma confluência entre teatro e política, entre espetáculo e política.

Nos Congos, o entrecho dramático encena uma guerra, guerra cujo fim é a conversão ao catolicismo de um reino infiel ou de um reino pagão. Há casos em que esse conflito está apenas implícito, sem ser encenado. Não é o caso, todavia, da Congada de Ilha Bela, do Ticumbi e muitas outras danças dramáticas atuais que encenam o conflito entre um reino cristão africano, comandado pelo Rei do Congo, e um reino pagão ou mouro. Além das embaixadas que compõem os diálogos entre embaixadores, reis ou príncipes, existem as coreografias guerreiras que também corroboram com o tema.

As negociações entre os reinos encenadas nessas danças dramáticas são lentas e terminam frustradas com a declaração de guerra, guerra justa. A guerra é dançada por meio de coreografias e evoluções muito enérgicas; a derrota do embaixador é dramática e a restauração da ordem acompanhada de cantos tristes e pungentes. Para o entendimento da ação dramática dos Congos atuais, é essencial compreender o ideário religioso e políticos da época colonial, compreender o conceito de guerra justa, não por acaso, fundamental também para a legitimação ideológica da escravidão africana e indígena na América portuguesa.

O Pe. Domingos Maurício, no artigo “A Universidade de Évora e a Escravatura”, mostra que, para os teólogos do século XVI, a questão crucial era saber como e por qual motivo se dava a passagem da condição natural de homem livre para a de escravo. Definiu-se, então, quatro casos em que essa passagem podia ser legítima: “per natiuitatem (por nascimento); por redução ao estado servil, em razão de crimes (aprisionamento); na guerra justa (para conversão); por venda consentida ou venda de escravos já cativados”.⁶³.

Tudo indica que o enredo dramático dos Congos, com suas danças guerreiras, tenha sido encenação de uma guerra justa, nesse sentido, indiretamente também encenaria a legitimidade da escravidão. No plano do enredo das danças, o foco transfere-se da escravidão (que nunca aparece) para a guerra. Fala-se de guerra no lugar de (para não) se falar em escravidão. Resta saber em que condições uma guerra pode ser considerada justa segundo o ideário cristão da época.

O conceito de guerra justa, aplicado às condições da expansão colonial portuguesa, tem como principal fundamento a propagação da fé, seja na luta contra o infiel, seja na catequização

63 • Nesse artigo analisa-se, caso a caso, a questão da legitimidade da escravidão, de índios e negros. In Fernão Perez, Luis de Molina, Fernão Rebelo e outros. “A Universidade de Évora e a Escravatura”. Didaskalia, v.VII, Coimbra, 1977, p. 153-200.

do pagão. Em 1643, no entanto, Luis Marinho de Azevedo desenvolve o tema da “prudência militar” (AZEVEDO, 1644, fls. 1-10) e afirma que os aspectos que determinam a justiça de uma guerra são três: o autor, a causa e não somente o seu fim (catequização, luta contra o infiel, etc). O autor justo da guerra é o Príncipe, porque não cabe a ninguém mais empreendê-la. A guerra é, pois, um assunto público, fora da esfera dos particulares. As causas justas se dividem em defesa e invasão. A defesa pode ser própria, quando é o próprio Príncipe que está ameaçado ou dos súditos, é definida como defesa da liberdade, da pátria, da família e dos parentes. Pode ser alheia, quando vai ao auxílio de um aliado ou de oprimidos vexados com demasiada tyrania, ou intolerável violência, porque então nos obriga a sociedade humana que os ajudemos.

Do ponto de vista prático, a doutrina é facilmente adaptável às mais diversas e contraditórias situações. A título de exemplo, poderia ser considerada justa uma guerra contra tribos africanas inimigas do Rei do Congo. Tratar-se-ia de guerra em defesa de um aliado cristão, uma demonstração de fidelidade aos acordos e cumprimento da palavra dada segundo clássicos preceitos da virtude política cristã⁶⁴. A guerra contra índios indômitos que ameaçam fazendas, ou guerreavam com índios cristianizados, é outro exemplo plausível. O que se constata é a extrema maleabilidade da noção de guerra justa, passível de ser empregada com relativa facilidade para justificar casuisticamente a escravização do indígena e do africano, nas colônias. As doutrinas políticas viraram teatro na dança dos Congos, a guerra justa tornou-se estrutural num enredo dramático e, paradoxalmente, serviu tanto à propagação da ideologia de um império cristão quanto ao fortalecimento de lideranças afro-brasileiras.

64 • Como se sabe, esse tipo de guerra, em que o colonizador se alia a apoderes locais, funcionou como mecanismo poderoso na escravização de milhares de africanos.

O fato de os reinados africanos com seu cortejo musical e dramático serem normalmente aceitos pelas autoridades como “diversão honesta”, em oposição a “batusques”, considerados “desonestos” ou mesmo “fetichistas”⁶⁵, gerava a necessidade constante de garantir e manter esse espaço de legitimidade. Engana-se, no entanto, quem pensa que esses reinados estiveram dissociados dessas outras práticas afro-brasileiras menos aceitas. Antes de mais nada, eram lideranças que se faziam na confluência entre paradigmas cristãos e africanos, nos quais essas classificações não tinham sentido. Dividir as diversões em honestas, desonestas ou fetichistas, pouco sentido fazia para padrões culturais africanos. O perigo, contudo, era real do ponto de vista da cultura hegemônica, pois a tendência era as práticas se misturarem, a procissão se africanizar, precedida ou seguida por outros “divertimentos” populares, vistos com maus olhos pelas autoridades. Fora do cortejo, os batusques se multiplicavam em bailes populares e pior, frequentado cada vez mais pelos brancos sedentos de divertimentos também.

Um exemplo da movência dessa situação diz respeito ao conflito entre o Santo Ofício e o Governador, que o Conde de Palvolide, em 1780, tenta apaziguar:

(...) que os pretos divididos em nações com instrumentos de cada uma, dançam e fazem voltas como harlequins, e outros dançam com diversos movimentos do Corpo, que ainda não sejam os mais indecentes são como os fandangos de Castela e as fofas de Portugal, e os Lunduns de brancos e pardos daquele país; os bailes que entendo serem de uma total reprovação são aqueles que os preto da Costa da Mina fazem às escondidas, ou em casas, ou em roças, com uma preta mestra com altar de ídolos adorando bodes vivos, e outros feitos de barro, untando seus corpos com diversos óleos, sangue de galo, dando a comer bolo de milho, depois de diversas bençãos supersticiosas fazendo crer aos rústicos que aquelas unções de pão dão fortuna, fazem querer bem mulheres

65 • Sobre os batusques, ver o artigo “A outra festa negra”, de Paulo Dias, que retoma o conceito de Édison Carneiro de “complexo nacional dos sambas” e pensa um contínuo de expressões banto-descendentes, incluindo sambas, batusques, jongos, etc (DIAS, 2001).

a homens e homens a mulheres... Estas são as duas castas de bailes que vi naquela Capitania no tempo em que a governei, e me persuado que o Santo Ofício fala de uns e o Governador fala de outros, pois não me posso persuadir que o Santo Ofício reprove uns, nem o governador desculpe outros (MOTT, 1997, p. 270).

Como se vê, o Santo Ofício reprova certas danças de negros e o Governador as desculpa. No caso, o que o Conde de Palvolide acha importante esclarecer é que são, na verdade, dois tipos de danças diferentes: uma, de fato, condenável, de feitiçaria; outra desculpável, ainda que indecente, como os fandangos de Castela, como as Fofas de Portugal e os Lundus e arlequins de pretos e pardos.

Interessante é ler esse documento de forma enviesada e constatar, na teatralidade brasileira do século XVIII, a presença de supostos arlequins representados por pretos e pardos abrindo espaço para performances que preenchem o espaço de um lazer popular laico. Como se verá adiante, esse espaço contextualiza outras danças dramáticas, mais próximas de uma expressão burlesca, popular e brasileira. A secularização dos costumes se reflete na postura do Conde de Palvolide e permite pensar certas práticas de negros no mesmo plano das práticas da ralé portuguesa. Interessa perceber que a divisão deixa de ser dual para se tornar tripartite. Em fins do século XVIII, não seriam mais duas as categorias capazes de dar conta das manifestações festivas dos negros – pagãs ou cristãs –, pois a laicização da vida social abria uma terceira possibilidade: a mera diversão popular profana. Do ponto de vista das comunidades negras, mulatas e pardas, essas divisões com certeza eram reinterpretadas e abriram espaço para performances que sobrepunham sagrado, o profano e diversão (“vadiagem”).

É importante ressaltar que a posição hegemônica e dominante do catolicismo no campo religioso da América portuguesa implicava, para os negros, a necessidade de lidar

com as categorias religiosas e culturais impostas pelos brancos. Nesse sentido, as irmandades funcionavam como a ponta de lança institucional de seus interesses. Os Batuques construíam uma sociabilidade africana que estruturava papéis sociais dentro da comunidade à sombra da devoção católica. A religiosidade africana secreta, proibida, passava a ser exercício do segredo e da cumplicidade. É de se supor que as três instâncias de atuação cultural do negro apresentassem uma interdependência, pois só faziam sentido umas em relação às outras. Perto do Calundu, o Batuque pode se tornar aceitável, desculpável, como dizia o governador e o conde. O Batuque no contraste com o Congo era reprovável, imoral. Todas essas manifestações funcionavam no interior de um mesmo contínuo. As danças dramáticas de hoje também se articulam aos sambas, aos batuques e igualmente à umbanda, candomblé ou à macumba. O “contínuo” permanece de certa forma.

O caráter urbano da cultura barroca não tardou a introduzir na cena a cultura de massa que se interpôs nessas, ora cordiais, ora conflitivas, relações entre o mundo culto e o mundo popular, entre o mundo cristão e o pagão. O fortalecimento de uma cultura intermediária, dos folhetos, da literatura de cordel, do cômico popular, entre a alta e a baixa cultura, tornava difícil, a partir do século XVII, enxergar uma rígida separação entre a cultura oral e a letrada. A difusão da impressão de baixo custo incrementou o processo. Os pátios de Comédia e as praças de Touros constituíram espaços cênicos na urbanidade, correlatos à aparição de um público ampliado de consumidores de produtos manufaturados e de produtos culturais. A nova população das cidades, distante de suas fontes culturais, transformara-se em consumidora dessa cultura intermediária, com características de cultura de massa, uma “cultura de massa do barroco” segundo conceito de Antonio Maravall, para quem

o historiador tem que estar alerta para o fato de que entre a sociedade tradicional e a sociedade industrial, com seu crescimento populacional, se encontra uma posição intermediária na qual a sociedade deixou de apresentar as marcas de seu período tradicional e oferece outras, sobre as quais se fará possível, mais tarde, a concentração de mão de obra e de divisão de trabalho do mundo moderno. (...) é uma sociedade na qual se propaga o anonimato. (...) é manifesto que isso altera os modos de comportamento: uma massa de pessoas que se sabem desconhecidas umas das outras, se conduz de maneira muito diferente de um grupo de indivíduos que têm consciência que podem ser facilmente identificados (MARAVALL, 1997, p. 60-61).

A hipótese é que a história das teatralidades brasileiras, em especial a constituição dos entrecchos dramáticos de algumas danças brasileiras, foi marcada pelo desenvolvimento de formas cômicas populares, no contexto do estabelecimento de condições massivas de fruição artística, forjadas em espaços cênicos voltados para o grande público. Os palhaços e demais personagens cômicos, na vertente burlesca das danças dramáticas brasileiras, seja no Boi-Bumbá, no Cavalo Marinho ou nos entrecchos cômicos das Folias e dos Reisados, devem ser analisados tendo em vista as teatralidades surgidas no contexto da expansão colonial portuguesa, as tradições cômicas desenvolvidas do século XVI até o XVIII, período em que antigas tradições populares foram retomadas e transformadas sob a ótica da modernidade⁶⁶.

Inicialmente, o mesmo corpo documental mobilizado para encontrar os traços dos Congos na vida colonial, as já mencionadas Relações de Festas do século XVIII, tanto de Portugal quanto do Brasil, permitiram perceber que as touradas setecentistas constituíram espaços cênicos para as massas, espaços presentes na maior parte dos festejo ao lado da Procissão, das Luminárias, do Te Deum. Nos curros, nome da arena especialmente montada

66 • Esse processo é bem conhecido, no caso de Molière, Goldoni, Marivaux e diz respeito ao aproveitamento da Commedia dell'Arte que, por sua vez, já incorporara tradições cômicas muito mais antigas.

com palanques e camarotes de madeira para acomodar o público, além das touradas propriamente ditas, apresentavam-se toda espécie de espetáculos: balés, números cômicos e acrobáticos e cortejos de carros alegóricos. Uma mão de obra numerosa composta de atores negros intervaleiros, músicos, toureiros, dançarinos, mobilizava estruturas materiais e simbólicas visando provocar emoção e entretenimento num público diversificado e anônimo. Essas touradas interessam à história das teatralidades brasileiras porque consagraram um espaço de atuação dramática específico, onde se destacam os palhaços de cara preta que, não por acaso, também estão presentes nos entrecchos dramáticos de Folias de Reis, de Bois e Cavalos Marinhos.

A partir do século XVIII, as touradas e as cavallhadas foram cada vez menos um divertimento da nobreza, converteram-se em espetáculos de variedade protagonizados por outros grupos sociais, em que toda espécie de artista se apresentava em meio a toureiros profissionais. Os negros já não apareciam apenas como lacaios de nobres, ou serviçais, mas destacavam-se em cenas burlescas e cômicas. A elite ainda participava das cavallhadas, mas era apenas espectadora das touradas, em que toureiros profissionais, intervaleiros negros e dançarinos exibiam-se em troca de pagamento⁶⁷. Segundo José Ramos Tinhorão,

os entremezes destinados à diversão do público da touradas com caráter de exibição programada, e já não por conta da eventual ostentação promovida pelos nobres interessados nas suas demonstrações pessoais de grandeza, começaram a surgir com a transformação das touradas em espetáculos de massa, em locais especialmente aparelhados, com entradas pagas e organização profissional (TINHORÃO, 1988, p. 223).

No século XVIII, o público que acorre aos touros, o mesmo que ia à rua ver os fogos, as luminárias, as procissões e as comédias,

67 • Era comum trazerem-se toureiros da Espanha. Em notas de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, encontrei referência a um toureiro brasileiro tornado célebre em Portugal em inícios do século XIX. Mário de Andrade. Manuscritos. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros.

encenadas em tablados efêmeros, é extremamente heterogêneo, o que concretiza uma nova experiência de sociabilidade, caracterizada por limites sociais difusos que parecem obedecer apenas aos comandos do dinheiro e do consumo de mercadorias. Subir nos palanques, ocupar um camarote, ver e ser visto, tal é o primeiro divertimento da plateia. É o local privilegiado de exposição das novas modas em matéria de sapatos, roupas, perucas, adereços etc., em sua maioria, resultantes das novidades manufaturadas e da ampliação do consumo. O curro é o “hábitat” dos “Casquilhos” e das “Franças”, expressões que se referem, respectivamente, aos janotas e às mulheres fúteis, obsecadas pelas modas francesas; gente que vai ao curro “embonecrada”, segundo expressão da época. Sob o domínio do mercado, um novo padrão de comportamento marcava esses novos espaços de sociabilidade.

Nas Cartas Chilenas, o poeta Critilo sonha com um curro e, no sonho, radicaliza o sentido perturbador dessas novas formas de sociabilidade. Relata a distribuição dos espectadores pelos camarotes, destaca o chefe, o Fanfarrão Minésio, rodeado por tendeiros, alfaiates, almocreves, plebeus e recém-enriquecidos. O curro é o lugar escolhido para a descrição da inversão das hierarquias, valendo aí a dominância do fator monetário. É Critilo quem explica o novo mecanismo, descrevendo o público

(...) “ À direita se assenta o nosso Chefe
Os Régios Magistrados não cercam,
Nem o cerca também o nobre Corpo
Dos velhos Cidadãos; aquele mesmo
Que faz de toda festa o grande gasto
Com ele só se assenta a sua Corte
Que toda se compõe de novos Martes (...)
Que foram almocreves e tendeiros
Que foram alfaiates, e fizeram
Puxando o dente o couro, bem sapatos

Agora, doce Amigo não te rias,
 De veres, que estes são aqueles Grandes, (...)
 Os postos Doroteu aqui se vendem
 E como as outras Drogas que se compram
 Devem daqueles ser, que mais o pagam”
 (GONZAGA, 2006, p. 94-95).

Ainda na Cartas Chilenas, Tomás Antonio Gonzaga faz referência aos inúmeros negros mascarados (caretas), intervaleiros das touradas mineiras:

“Pintei-te, Doroteu o grande Curro
 Da sorte que minha alma o viu sonhando
 Agora vou pintar-te os mais sucessos
 Que impressos ainda tenho na memória.
 Ainda Doroteu, no largo Curro
 Caretas não brincavam e nem se viam” (...)
 (GONZAGA, 2006, p. 99).

O interesse pela atuação desses cômicos negros, que Gonzaga chama de “caretas”, levou a busca de maiores informações sobre esses espetáculos, para além das Relações de Festa, que são muito econômicas nos detalhes sobre o assunto. Foram os cordéis setecentistas, que nessa época estavam em plena expansão acompanhando o movimento geral de crescimento da cultura de massa, a fonte principal de informação sobre as touradas e sobre a existência desses atores negros.

Essa literatura de cordel veiculava entremezes, poemas e romances, entre outros gêneros e era vendida por ambulantes cegos. Nessas publicações, a figura do negro tem importância. É retratado em suas ocupações mais comuns: intervaleiro negro de tourada, negra vendedora de mexilhões, negro caiadeiro, irmão de irmandade, músico, escravo doméstico etc.

A leitura desses cordéis descortina inúmeros aspectos da vida portuguesa do século XVIII, da presença do negro alforriado ou escravo dentro dela e, sobretudo, revela a forma como o negro foi representado na dramaturgia e na poesia popular da época. O que mais surpreende neles, além do racismo exacerbado, é a nítida consolidação de uma família de personagens negros, cujas denominações ressoam fortemente no imaginário de quem convive com as danças dramáticas brasileiras: Pai Francisco, Ambrosio, Bastião, Catilina. Numa paródia dos relatos sérios de procissões, que integram as Relações de Festas ou Panegíricos, o poema abaixo traz um exemplo desses personagens. Dentre os Juízes presentes na procissão jocosa descrita, lá está Pai Flancisco, que dialoga em língua de preto com outro Juiz, também negro, Bastião.

“Amigo Bacciaam quello vè, os blanco faze cantiga, e nozo tanto pleto, como burro, não faze nada, reccuta você, que eu dize:

“Esso fessa sá bonita

As pretia vem saltando

Nozo tudo brincayando;

Sá vendo mia Cattita.”⁶⁸

Como se não bastasse a presença do Bastião e Pai Francisco, nome de personagens recorrentes nos folguedos brasileiros do Boi, na fala do Pai Francisco aparece a Cattita, como “mia Cattita”, sua companheira. No trecho dramático do Boi-Bumba, Pai Francisco e Catilina, casal de negros empregados da fazenda, são os protagonistas que sugerem uma ponte entre a dança dramática atual e os espetáculos populares setecentistas. O cordel, nesse caso, revelar-se-ia uma fonte privilegiada para a

68 • Do cordel Festa, e porsição, que alguns suetos curiozos, e bem inclinados fizerão na vespora de S. Martinho deste presente anno de 1742, escripta em Tarragona por hum moderno que recopilou em breve narrativa esta ação em tudo glorioza. s/a. s/d. s/e. Cordel em microfilme. Biblioteca Nacional de Lisboa.

articulação de uma matriz de longa duração na leitura do Bumba-meu-boi.

O paralelismo fica ainda mais reforçado com o poema de Antonio de Brito e Oliveira, natural da Bahia, secretário da Academia dos Ocultos, intitulado *Rompimento*. O poema é dialogado em meya lingua de preto, como se lê no próprio original, da Biblioteca da Ajuda. O tema é o direito dos negros de fazerem poesia. A certa altura, o poeta negro afirma:

“Eu bin conhece, que uz Muza
turos nove sá branquinha
magi us Pleto tambim tem
seu Muza May Cathilina.”⁶⁹

Mero acaso ou relação efetiva entre o universo dos entremezes setecentistas e as danças dramáticas brasileiras atuais⁷⁰? Só uma pesquisa detalhada dessas fontes documentais poderia revelar a natureza dessas permanências, além de circunscrevê-las e caracterizá-las com clareza. Não obstante, algumas considerações de base já podem ser feitas. Nas teatralidades populares, em zonas dependentes da mão de obra africana, envolvidas com o tráfico de viventes, a dualidade cômica tradicional, opressor e oprimido, rapidamente precisa dar conta da mais paradigmática e dominante relação social: escravo e senhor. É frequente a comparação desses tipos do cômico

69 • Esse é um dos quatro poemas de Antonio de Brito e Oliveira apresentados por Ana Harthely, em *Poemas em Língua de Preto dos Séculos XVII e XVIII*, encontrados por ela em duas versões, na Biblioteca da Ajuda. O poema é precedido de informações biográficas a respeito de seu autor que é natural da Bahia; tendo em Lisboa, pertencido a Academia dos Ocultos e dos Particulares. Foi secretário do Visconde de Ponte de Lima e do Marquês de Angeja e retornou ao Brasil como secretário do Governo. Ana Harthely. Op. cit., p. 26.

70 • Reforça a segunda tese a presença recorrente nos cordéis do “mineiro”, expressão que designava português enriquecido com o ouro das Minas Gerais, o novo rico (burguês gentil homem português), personagem que aparecia sempre acompanhado de seus escravos. Estes além da fala em “língua de preto”, idioleto, que tenta dar conta do sotaque e modo de falar dos negros chegados em Portugal, vindos da África, ou do Brasil, respondem pelas partes cantadas e dançadas da representação, o que inclusive suscita a especulação sobre a origem brasileira de muitas expressões culturais populares portuguesas da época.

popular brasileiro com as máscaras da *Commedia dell'Arte*⁷¹. Como comédia popular, ambas fazem das contradições e dos conflitos de classe a base de sua dramaturgia.

Na *Commedia dell'Arte*, os empregados (*zannis*) são representados por Arlequim, Briguelas; os patrões representados por Pantaleão e Doutores. Nos Bois brasileiros, os patrões são o Amo, Ambrósio, o Capitão, o Padre e o Médico, e os empregados Pai Francisco, Catilina, Mateus, Birico, Bastião, são todos escravizados ou descendentes de escravizados. O Capitão-do-Mato ocupa uma posição intermediária, junto com o Soldado. Existe, nessa comparação, entre a *Commedia dell'Arte* e os entrecchos cômicos das danças dramáticas, um reconhecimento implícito da ligação profunda entre as danças dramáticas e tradições muito mais antigas europeias. É preciso, no entanto, não se iludir: não se trata de mera “vertente” europeia, ao lado da africana e da indígena; ao contrário, quando se fala em tradição europeia, quer-se dizer apenas, sob a hegemonia europeia, que a situação é antes de tudo de inter-culturalidade, que via alguma é de mão única.

Por isso vai interessar a interpretação que vê as cenas burlescas dos folguedos brasileiros sob o prisma das tradições populares da comédia, todavia, no lugar da *Commedia Dell'Arte*, um horizonte mais próximo: a experiência cênica dos atores negros setecentistas, tanto em Portugal quanto no Brasil, parece mais adequada ao propósito. Esse interesse pelas cenas cômicas setecentistas, não nega relações entre a tradição da *commédia dell'Arte* e o cômico popular das danças dramáticas, apenas quer

71 • Marlyse Meyer analisou com acuidade as relações entre os personagens do Boi-Bumbá e a estrutura da *Commedia Dell'Arte*. Nos dois casos a utilização dos personagens fixos decorre das próprias características do jogo improvisado... Mas, essa improvisação era ‘um fazer de conta’; e só se conseguia depois de árduo preliminar, ensaios coletivos, e principalmente formação individual... os Doutores devem procurar nos livros científicos antigos ou modernos tudo aquilo que lhes permita nutrir sua personagem. A autora ainda aponta a utilização de um Repertório de monólogos, diálogos, “congetti”, provérbios, piadas, canções, metáforas, anedotas processo similar ao das danças dramáticas, onde existe um repertório constituído, na tradição oral, de cenas, a partir de situações e ações vividas pelos tipos fixos (MEYER, 1999, p. 31-34).

situar os “veículos” por meio dos quais essas tradições puderam ser transformadas em versões portuguesas-africanas-brasileiras.

Os Doutores, como se sabe, são papéis consagrados pela *Commedia dell’Arte* e, curiosamente, também estão nos Bois-Bumbás. O Padre estulto é outro caráter presente nessas danças, oriundo da antiga tradição cômica medieval de ridicularizar o ritual sacro da missa⁷². O feiticeiro, o Pajé, é velho conhecido, *dramatis personae* dos primeiros autos jesuíticos, que no Boi-bumbá adquire outro sentido, é o misterioso ressuscitador do Boi. Contudo, nas danças dramáticas, a retomada desses personagens de tradições mais antigas se dá como num novo registro: o palhaço negro oprimido passa a ter a palavra final, o humor toma o partido dos oprimidos e perde o caráter racista.

Embora nos falte um número maior de referências documentais, o que depende da continuidade do trabalho sobre as fontes através da ampliação das mesmas, é possível vislumbrar que tipo de consequência traria para o estudo das danças dramáticas, para a análise de seus entrecos cômicos, essa perspectiva que procura aproximar teatro popular português setecentista e danças dramáticas brasileira.

A dança do Boi brasileira não seria analisada nem explicada abstratamente como rito universal de morte e ressurreição. A atenção voltar-se-ia para o nascimento dessa cultura de massa, no meio urbano, já no século XVII. Num recorte muito particular, interessaria trazer dos séculos XVII e XVIII as marcas explícitas que essa cultura de massa barroca deixou nas manifestações das danças populares brasileiras; aquilo que ela foi capaz de articular e fazer valer em termos de recursos artísticos, musicais, cênicos e poéticos, legado às gerações futuras.

72 • É conhecida a participação dos clérigos e populares em cenas bufonas de transgressão, realizadas dentro das igrejas, por ocasião das festas de Santo Estevão, na entrada do inverno, tradição medieval herdeira das saturnais (LOUIS, 1984, p. 76).

Os cortejos das irmandades nas procissões, os sambas (batuques) que atraíam brancos e negros, os calundus considerados heréticos, a comicidade dos intervaleiros nas touradas, são referenciais historiográficos que, melhor explorados e acrescidos de informações sobre outras teatralidades presentes no continente africano, prometem enriquecer a análise das danças dramáticas, dos sambas, dos batuques ou das giras das religiões afro-brasileiras. Isso descentralizaria e ampliaria os estudos das Artes Cênicas no Brasil e em outras zonas de colonização.

//////////////////// REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Marcos Magalhães de. Vila Rica Dos Confrades- a sociabilidade confrarial entre negros e mulatos, no século XVIII- (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Depto de História USP, 1993.
- ANDRADE, Mário. “As Danças dramáticas do Brasil” In Obras Completas . São Paulo: Livraria Martins Editores, 1959.
- ÁVILA, Afonso. O Lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BOSCHI, Caio Cesar. Os leigos e o poder. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- BURKE, Peter. A cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CASTELLO, José Aderaldo. O movimento academicista no Brasil, 1641-1820/22. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.
- DIAS, Paulo. “A outra festa negra” In: JANCSÓ, István e KANTOR, Íris. Festa Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Edusp/fapesp/Hucitec/ Imprensa Oficial, 2001, pp. 855-888.
- GONZAGA, Tomás Antonio. Cartas Chilenas. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HATHERLY, Ana. Poemas em Língua de preto dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Quimera, 1990.
- KINTZLER, Catherine. “Prefácio: Rameau et Rouseau le choc de deux esthétiques” in ROUSSEAU, Jean-Jacques. Écrits sur la Musique. Paris: Stock/Musique, 1979.
- LATOUR, Bruno. Nos nunca fomos modernos. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LOUIS, Maurice. Le Folklore et la Danse. Paris, Editions D’Aujourd’hui, 1984.
- MARAVALL, José Antonio. A Cultura do Barroco. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 1997.
- MENESTRIER, Des Ballets Anciens et Modernes selon les Règles du Theatré (1682). Genève: Éditions Minkoff, 1972.
- MONTEIRO, Marianna F. Martins. Noverre: cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 1998.
- MONTEIRO, Marianna F. M. Dança popular: espetáculo e devoção.

São Paulo: Terceiro Nome/Fapesp, 2011.

MONTEIRO, Marianna e DIAS PAULO. “Diversité et unité dans la Musique du Brésil “ In MPB- Musique Populaire Brésilienne. Paris: Cité de la Musique, 2005.

MOTT, Luiz. “Cotidiano e vivência religiosa entre a capela e o Calundu” . In Fernando A Novaes e Laura de Mello e Souza. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letra, 1997.

MOURA, Carlos Francisco (Org.). O tutor namorado. Cuiabá: Fundação Universidade Federal de Mato Grosso, 1982.

_____. O teatro em Mato Grosso no século XVIII. Belém: SUDAM / Universidade Federal do Mato Grosso, 1976.

PIZA, A. de Toledo. “Critica das festas, Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790 e Obras poéticas: Chronicas de Cuyabá”. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v.IV, 1898-1899, São Paulo, p.236-42.

QUINTÃO, Antonia. Lá vem o meu parente: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (Século XVIII). São Paulo: Annablumme/FAPESP, 2002.

SASPORTES, José. Trajetória da dança teatral em Portugal. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SOUZA, Marina de Melo. Os reis negros, no Brasil escravista, história da Festa da Coroação do Rei de Congo. (Tese de Doutorado). São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.

STRUDEL, Armand. “Allegoria in factis” e “allegoria in verbis”. Poétique n. 23, 1975, pp. 341-361.

TINHORÃO, José Ramos. Os Negros em Portugal. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e missão : o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas Editora/Ministério da Cultura/FUNARTE, 1997.

“A dança africana”,
uma história de
mal-entendidos:
Entre construção
categorial e
recomposições
coreográficas.

Mahalia Lassibille

Se a África pode constituir uma região longínqua, os convites para “dançar africano” se tornaram cada vez mais frequentes no mundo. Na França, por exemplo, em várias escolas e associações, junto às aulas de balé clássico, dança contemporânea e jazz, encontram-se aulas de dança africana obtendo bastante sucesso. O termo de “dança africana” é também usado para identificar certos espetáculos nas programações de teatros e de festivais, e certos coreógrafos explicam inspirar-se⁷³ nele. Constitui um referente para numerosas pessoas e instituições, e seu uso é corriqueiro em livros e artigos, especializados ou não, o mencionando e o caracterizando. No entanto, a evidência desse termo merece ser questionada. De qual “dança africana” trata-se exatamente? Qual adequação existe entre as características desenvolvidas sobre a dança africana e aquelas das danças praticadas na África? Quais são os desafios postos por essa categoria?

Corriqueiramente, o uso de categorias acarreta discussões e críticas, notadamente quando trata-se de acordar-se sobre seus critérios de definição. Todavia, as usamos constantemente em nosso pensamento e atos de denominação, e podem ter efeitos concretos sobre as práticas. Entre elas, a categoria de “dança africana” interessa, embora seu uso esteja corrente, ela é objeto de debates em torno do que definiria e representaria. Com relação a essas discussões, este artigo questionará a evidência do uso dessa categoria à medida que sublinharemos seus interesses. Neste sentido, tal trabalho nos colocamos em oposição à qualquer perspectiva generalizadora e preferirá analisar os processos em curso a partir de práticas e discursos contextualizados, levando em conta o ponto de vista dos artistas, dançarinos e praticantes, que estão no cerne do que deve ser considerado. Mas como toda exaustividade é impossível, nos limitaremos à análise de um

73 • Este texto reúne elementos desenvolvidos em vários artigos: « ‘A dança africana’, uma categoria a desconstruir » (2004); « ‘A dança africana’: do arquétipo à sua recomposição coreográfica » (2010), e « ‘A dança africana’: uma categoria antropologizada. Os retornos dos discípulos científicos sobre as disciplinas artísticas » (2016).

contexto francófono, considerando as circulações entre a França e a África do Oeste, a partir de trabalhos de campo e trabalhos de pesquisa que realizei ao longo do meu percurso.

Em primeiro lugar, desenvolvi investigações de campo no Níger durante vários anos (1994-2009), com Peuls WoDaaBe, para estudar suas danças em um contexto dito “tradicional”, mas também “turístico”, assim como suas performances em festivais de danças folclóricas na Europa. Este fio etnográfico me levou a analisar concretamente a circulação de danças entre diferentes espaços e diferentes contextos. Me levou também a enfrentar o problema da categorização em vários níveis, as classificações disciplinares como em dança e em antropologia, as referências contextuais e os gêneros coreográficos como “dança africana” e “dança africana tradicional”. Questionando então a diferenciação entre dança africana tradicional e contemporânea, realizei investigações de campo entre 2010 e 2013 com dançarinos nigerianos em Niamey, muitos deles oriundos das danças “urbanas” (hip-hop, ndombolo...), que desejavam tornar-se profissionais e seguiam formações em dança contemporânea e tradicional. O objetivo era de empreender uma “etnografia da categorização”, segundo a expressão de Frank Alvarez-Pereyre (2008), para entender a maneira com a qual eles definem e manipulam as categorias em dança. Desenvolvi esse trabalho de forma difusa seguindo as atividades de diferentes coreógrafos da África do Oeste, participando de debates durante os momentos de encontros. Sigo com essas investigações desde 2018, a partir de pesquisas de campo no Senegal, cena coreográfica importante, com dançarinos hip-hop. Essa démarche nômade me permitiu considerar a importância do contexto, de apreciar a diversidade das abordagens possíveis e as transformações operadas ao longo do tempo. Desde então, renunciei à toda análise global, a qual estaria falsamente induzida pela apelação unificada de “dança africana”.

Para isso, veremos em um primeiro momento que “a dança africana” constitui, na realidade, uma categoria construída e as dificuldades que implica. Utilizarei, para tanto, o trabalho etnográfico que efetuei, mas também textos que abordam essa questão sob ângulos e contextos diferenciados, entre eles Joann Kealiinohomoku ([1969], 1998), Georgiana Gore (2001) et Funmi Adewole (2003). Num segundo momento, considerarei alguns processos que participaram dessa construção, desvelando lógicas múltiplas e, as vezes, paradoxais. Enfim, num terceiro momento, consideraremos posicionamentos de artistas africanos que desenvolvem recomposições coreográficas e imbricações muito mais complexas do que aquelas inicialmente consideradas. A “dança africana” é objeto de debates que abrangem ao mesmo tempo questões identitárias, incidências artísticas, mas também ganham um alcance político. É afinal este entrelaçamento de processos, desafios e olhares, que pode explicar a história de mal-entendidos que acompanham essa categoria.

// “A dança africana”, uma categoria a desconstruir //

A categoria “dança africana” remete a um certo número de traços recorrentes usados para a definir. Designa, em primeiro lugar, as danças da África negra, diferenciada da “dança oriental” do Maghreb e do Oriente-Médio. E à este recorte territorial, são associadas diferentes características: um quadro musical com djembés e percussões⁷⁴, movimentos do quadril, um trabalho do esterno, développé, pescoços soltos e jogos de perna ligeiros⁷⁵... Fala-se ainda de “danças térreas”, nas quais

74 • Ver, por exemplo, obras de historiadores da dança e de pedagogos: Vaillat, 1942, p. 13; Lifar, 1966, p. 6; Tiérou 1983, p. 88.

75 • Léandre Vaillat descreve a “danse nègre” (dança negra) como: “Os estremecimentos ou rotações dos ombros, cabeçadas para trás, o tremor do torso, a agitação do traseiro, a alternância de pisadas com calcanhars e pisadas miudinhas com o peito do pé... Dançando, fazem movimentos de homens esportivos e até movimentos menos naturais, como a vibração das costas, do torso, do pescoço e das mãos, ou ainda a rotação do quadril, dos ombros, da cabeça e do pescoço” (1942, p. 13). Alphonse Tiérou define quanto à ele a dança africana pelo dooplé, e explica: “é pelo dooplé que os dançarinos africanos passaram mestres na arte de fazer vibrar

o corpo adere ao chão em uma aceitação da gravidade⁷⁶, ou ainda de práticas com uma dimensão simbólica afirmada e um caráter tradicional incontestável⁷⁷. Todavia, começar por encarar o que um pesquisador, em seu trabalho de pesquisa na África, é levado à estudar enquanto danças africanas pode constituir uma primeira etapa de reflexão. Não se trata de extrapolar a partir das informações coletadas e fragilizar assim essa abordagem, mas de responder ao movimento de generalização que caracteriza a dança africana pela localização e a contextualização.

// Um contra-exemplo etnográfico //

Os Peuls WoDaaBe do Níger, por exemplo, à origem pastores nômades⁷⁸, realizam várias danças, dentre as quais a geerewol é a mais importante para eles. Tal dança é realizada durante uma reunião de invernada, a Ngaanyka, que chamam “a guerra dos WoDaaBe”. Com efeito, duas linhagens vão se reencontrar durante vários dias e se confrontar essencialmente através da dança, e da geerewol em particular. Depois de ter se preparado e ornamentados (foto 1), os homens jovens alinham-se face ao público ali reunido em uma ordem precisa segundo as linhagens.

Cada grupo interpreta simultaneamente seu canto de linhagem, aquele que lhe pertence e pelo qual é identificado, sem procurar se harmonizar com os demais. Há uma afirmação da linhagem no plano sonoro (LONCKE, 2015). Na primeira parte da coreografia, os dançarinos, cantando, estiram seus lábios e revelam seus dentes. Arregalam os olhos, olham para o alto, para baixo e vesgueam. Essas expressões do rosto não só acompanham

os ombros, o peito e a cabeça. Fez deles verdadeiros especialistas dos movimentos do quadril [hanchements], deslocamentos do quadril [déhanchements], dos movimentos pélvicos” (2001, p. 64).

76 • Jocelyne Vaysse aborda, por exemplo, o “enraizamento terreno da dança africana” (2011, p. 56).

77 • Ver por exemplo Prudhommeau 1986, p. 83.

78 • Seu modo de vida se transforma e os grupos woDaaBe se tornam cada vez mais semi-sedentários, até serem sedentários. Mas o pastoralismo nômade permanece um modo de vida ao qual se identificam. Isso pudera, nonobstante, mudar com as novas gerações.



o movimento, mas são parte integrante da coreografia para os rapazes enaltecerem sua beleza e seu charme. Pois a beleza física é precisamente definida pelos WoDaaBe: “Ser bonito, é ter um nariz reto e fino, os dentes e olhos brancos, um pescoço comprido, uma testa grande, um corpo esbelto. Tem de ser alto também e tem de possuir todas essas qualidades para ser bonito”⁷⁹ (Bazo). E esses critérios físicos são perfeitamente valorizados na geerewol. Os rapazes mostram, em suas expressões do rosto, a brancura de seus dentes e dos seus olhos e expõem assim os critérios de beleza centrais para os WoDaaBe. Ao mesmo tempo, descolam lentamente seus calcanhares e levantam seus braços na diagonal em frente (foto 2).

79 • Trecho de entrevista realizado em Niamey, em 1999 em língua fulfulde. Bazo, da linhagem Gojanko'en, era um ancião sedentarizado após ter perdido seu gado. Tinha, no entanto, conhecimentos preciosos sobre o que tinha conhecido na estepe.



FOTO 2 |

As três massas -formadas pela cabeça, a caixa torácica e o quadril- são alinhadas. As pernas esticadas, os calcanhares descolados, uma tensão axial ascensional, uma suspensão para o alto aparece e o prolongamento dos braços participa da mesma dinâmica de elevação. Esse movimento de elevação tende a alongar e esticar os corpos, materialmente e no efeito que cria. Encena-se a altura e esbelteza dos participantes. Não a toa, os WoDaaBe, para descrever essa coreografia, dizem: “Nós erguemos.”⁸⁰ (Ibi). Não é um movimento para a terra, uma relação privilegiada ao chão, mas uma ascensão que é incessantemente repetida. Vemos assim que a beleza física à qual aspiram os WoDaaBe é indissociável de uma beleza postural, a verticalidade. Essa coreografia, que privilegia o ímpeto e a orientação em detrimento do impacto e do peso, favorece um “ir para”, um “ir para” um povo caracterizado pela vida nômade e uma história de migrações, mas também um “ir para” estético para um grupo que aspira à beleza física. E nada vem contrariar o jogo de tensão estabelecido segundo essa linha vertical, a começar pelos trajes. Os rapazes, o torso nu, tem uma tanga apertada ao redor de suas pernas e agarram seus quadris com uma fita de pano branco que ornamentam com uma cintura de miçangas. Um pedaço de tecido vermelho pende entre as pernas. Os dançarinos fincaram também uma pena de avestruz branca em um cocar rígido colocado sobre suas cabeças, adereçados de pendentives em latão que enquadram seus rostos e cruzam várias guias de miçangas brancas sobre o peito. Este adereço alonga os corpos, tende a acentuar a impressão de altura e esbelteza criada. Além disso, o torso nu enaltece a esbelteza dos rapazes, seus ventres sarados se tornam uma condição necessária para dançar.

80 • Trecho de entrevista realizado na região de Abalak, em 1999, em língua fulfulde. Ibi (linhagem Bii Koronyën) fazia parte da geração dos homens novos. Dançava e amava falar das danças. Desde então, passou para a geração dos anciãos, mas continua enquadrando regularmente as danças.

A maquiagem enaltece também a brancura dos dentes e dos olhos: os rapazes encobrem o rosto de um pó vermelho, cuidando de desenhar um oval regular; sublinham seus olhos com khôl, enegrecem seus lábios e desenham diversos feitos no rosto. Há uma construção estética do adereço que vai interagir com a coreografia. Enfim, o face à face entre dançarinos e público oferece a possibilidade de vermos precisamente os rapazes e os comparar. O alinhamento é uma figura privilegiada da demonstração da beleza física para os WoDaaBe. Além dessa parte da dança, a beleza está no cerne do projeto coreográfico da geerewol, quando as velhas mulheres designam o mais feio dos dançarinos e moças elejam o mais bonito entre estes. Essa eleição é que encerra a dança. O ato final é um ato estético, e totalmente estético: uma moça, elencada pela sua beleza, ornamentada, anda com um andar “elegante” e elege o mais bonito dos rapazes. Com essas duas figuras, mulher velha e moça, a estética é julgada em todas as suas dimensões, a beleza louvada e a feiura estigmatizada, isto até seu termo, a emergência de um indivíduo. A beleza se torna um constituinte da dança, mesmo se teríamos de diferenciar as danças (LASSIBILLE, 2004a).

Ora, um certo número de características das danças woDaaBe não corresponde àquelas geralmente utilizadas para caracterizar “a dança africana”. Primeiro, não tem nenhum instrumento de música. Os cantos, as batidas com as mãos e com os pés, ou seja sons produzidos pelo corpo, são o único acompanhamento musical. Não encontramos as percussões amiúde evocadas em referência à “dança” africana. No mesmo plano, se o trabalho rítmico é importante em danças da África como em outras⁸¹, o desenvolvimento melódico não deve ser omitido como nas

81 • Zab Maboungou caracteriza a dança africana tradicional nestes termos: “a muito grande diversidade dos ritmos tradicionais constituem a fonte primária (ao ponto de que na acepção tradicional, a dança é frequentemente definida pelo ritmo e vice-versa)... É nisso que reside a muito grande sofisticação da rítmica tradicional africana, cujas realizações se ergueram muito além do que o jazz e as músicas contemporâneas derivadas, puderam herdar” (Africultures n. 42, 2001).

danças dos WoDaaBe. Suas danças não apresentam também movimentos do quadril pronunciados, ondulações do busto, movimentos rápidos. Pelo contrário, desenvolvem um certo controle do gesto e valorizam o retraimento, qualidade moral dita *semteende* e a lentidão. Ibi explicou sobre isto: “Dançamos lentamente. Não nós precipitamos... (imita aqueles que dançam rápido e ri). Não, não é legal”. Além disso, as danças dos WoDaaBe não são danças térreas, nas quais o corpo adere ao chão em uma aceitação da força de atração. Correspondem, ao contrário, a uma busca pela elevação. Com isso, o círculo, considerado como uma figura fundadora da dança africana (TIÉROU, 1983, p. 15), é secundária entre as danças dos WoDaaBe: as danças em linha são as mais valorizadas e suas coreografias tendem à uma construção constante da linha. Enfim, enquanto a dança africana é também frequentemente considerada em sua dimensão simbólica, espiritual, sagrada ou religiosa (busca de aliança com a natureza, com os deuses...), a busca estética, a beleza formal são raramente evocadas. Porém, podem ser essenciais nas danças africanas, como as dos WoDaaBe, e constituir seu objetivo explícito, o ideal a ser atingido⁸².

Assim, este estudo etnográfico permite estabelecer, no detalhe das práticas e das falas, que as características usadas para definir “a dança africana” e “a dança africana tradicional” correspondem a um conjunto de representações. Meu propósito não é dizer que nenhuma dança na África corresponde à este conjunto, mas de sublinhar que “a dança africana”, definida de forma unitária, é uma construção social, cultural, política e econômica resultante de uma história complexa. O uso do singular para a designar reforça essa perspectiva de representação. “A dança africana” assim considerada não pode existir, assim como seria impossível caracterizar “a dança ocidental” só pelo balé clássico (LASSIBILLE, 2004b).

82 • Michel Leiris e Jacqueline Delange ([1967] 1996) sublinharam a importância da estética nas artes africanas, focando nas artes plásticas.

// “A dança africana’ nunca existiu” //

Um conjunto de pesquisadores questionaram a categoria “dança africana”. Por exemplo, J. Kealiinohomoku escreve um artigo no qual interroga o termo “dança étnica” e mostra os etnocentrismos: “ ‘A dança africana’ nunca existiu; no entanto, há as danças daomeanas, danças haoussas, danças massai, e assim por diante.” ([1969], 1998, p. 49). Se ela não prorroga essa análise, coloca em termos claros os problemas científicos postos por essa categoria. Da mesma forma, Giorgiana Gore (2001), apoiando-se em estudos realizados na Nigéria, aborda as dificuldades postas pela “dança africana” como termo genérico. Além do eurocentrismo da palavra “dança”, explica que só a África do Oeste consta com apenas dezesseis estados e mais de quinhentos grupos linguísticos com danças diferentes. Da mesma forma, Funmi Adewole, em “A dança africana enquanto arte cênica” (2003), explica que essa categoria é imprópria para refletir a diversidade das danças e das sociedades africanas. Acrescenta: “a expressão dança africana remete na realidade à um conceito globalizante que fala antes da relação entre a África e o resto do mundo - e, inversamente - de que da vida na África” (p. 299). “Ao mesmo tempo em que é estreitamente ligada a ela, a dança africana distingue-se da “dança na África” (p. 311). Isto soma-se ao pensamento de certos antropólogos que, como Jean-Loup Amselle, falam em o “conceito África”. A África, enquanto elemento essencial do imaginário do planeta, representa um conceito à geometria variável. “O conceito-África pertence daqueles que bem querem agarrar-se a ele, conectar-se a ela” (2001, p. 15)⁸³. Da mesma forma, Funmi Adewole escreve, focando sobre a dança: “à luz dessas considerações, a África da dança africana não seria mais o continente africano, mas uma construção imaginária na qual se cruzam, se recortam e se mesclam diversas escolas de pensamentos em torno da

83 • Ver também MUDIMBE Valentin-Yves, 1988.

identidade africana. Não trata-se de sustentar aqui que as danças tradicionais, a estética ou a gestual que informam o trabalho dos coreógrafos, não tenham realidade ou não sejam oriundas do continente africano, mas que é o simbólico da África, neste contexto, que dá seu sentido à dança” (p. 301-302).

Pois, se a desconstrução da categoria “dança africana” é fácil de operar pelos etnólogos a partir de seus campos na África, não o é em todos os contextos, quando situamos-nos em outros níveis de apreensão e quando estamos face a desafios diferentes. Funmi Adewole explica que a categoria “dança africana” permanece corriqueiramente empregada, o que não acontece sem acarretar problemas para os dançarinos e os coreógrafos cujo trabalho é lido através dessas lentes. Ela propõe assim conservar o termo “dança africana”, mas transformar sua apreensão, notadamente no contexto cênico: “A dança africana pode então ser pensada como uma prática cênica intercontinental cuja fonte de inspiração é a África” (p. 302), pormenorizando que trata-se de um “reposicionamento da dança da África que sai da delimitação geográfica para ancorar-se em um quadro conceitual” (p. 302). Isso implica contextualizar o emprego do termo em cada contexto e entender seu imaginário. É por isso que ela explicita: “a maneira com a qual a dança africana é usada no palco depende também do que a África simboliza em uma dada sociedade” (p. 302). “O emprego do predicado “africano” como significado da identidade de uma dança mudaria em função do lugar e do período” (p. 302). Isto é, o pesquisador não deverá deixar-se ser arrastado pelos efeitos categoriais da “dança africana”. Mas como essa caracterização tomou este lugar?

// **Entre ideologia e reconhecimento coreográfico** //

Numerosos processos podem ser enaltecidos nessa construção categorial, e não se trata aqui de ser exaustivo. O objetivo é, nesse texto, mostrar a complexidade das dinâmicas

em jogo e suas dimensões, às vezes contraditórias, no contexto francófono e na França em particular.

A visão ideológica do negro

O primeiro recorte a partir do qual “a dança africana” é identificada é territorial, mas suas referências últimas são corporais e até raciais. Agrupando as danças da África Negra, inscreve-se numa história onde, em contexto ideológico colonial, essas danças suscitaram um conjunto de representações negativas no imaginário europeu. Cor de ébano e “sangue de tinta” se mesclaram para formar o terreno de uma caracterização que, no final do século XIX e início do XX, foi particularmente depreciativa⁸⁴.

Colocados ao baixo da escala da evolução, as danças da África e da África negra em particular foram consideradas como as mais primitivas à imagem das sociedades que as realizam, conforme as primeiras correntes do pensamento antropológico. A obra do etnomusicólogo alemão Curt Sachs, *História da dança*⁸⁵, ilustra perfeitamente essa concepção. O autor engaja aí um estudo histórico que abrange todas as danças do mundo. Na primeira parte, estabelece classificações em que começa por identificar as “danças convulsivas” ou “a contra-corpo”, frequentes, diz ele, na Ásia, Oceania e na África. Toma como exemplo as danças bantas que descreve nestes termos:

Tais uma máquina à vapor, os negros sopram, ofegam, suspiram... horas durante, seu traseiro se agitando como movido por molas em suas pernas dobradas. Este trêmulo, esses movimentos flexionados são tantos hábitos africanos que estamos tentados em designar a dança dos Bantos simplesmente pelo termo ‘dança tremulada’ (SACHS, [1933] 1938, p. 17).

84 • Me limitarei aqui à exploração de alguns textos que foram fundadores.

85 • Publicado em alemão em 1933, foi traduzido em francês em 1938.

Os dançarinos realizam, em seguida, “estremecidos convulsivos e violentos do torso”, “executam com o quadril movimentos eróticos desenfreados”, “mimam gestos extremamente obscenos. Cada vez mais realista a representação, cada vez mais o público aplaude” (ibid.). O modo de evocação do sopro e a caracterização dos movimentos sublinham a compulsividade atribuída por Sachs, caracterizada pela violência e a sexualidade. A ausência de vocabulário coreográfico reforça essa perspectiva. O autor opõe, em seguida, essas manifestações às “danças conscientes do corpo” que colocam “os movimentos de todos os membros ao serviço da métrica” (ibid., p. 19). Segundo a mesma lógica, ele diferencia as danças imitativas ou figurativas do homem primitivo, e as danças não imitativas ou abstratas “a serviço de uma ideia, de um objetivo ritual determinado, sem imitar, por uma pantomima, os atos, formas e gestos à este associados na vida ou na natureza” (ibid., p. 33)

Essa classificação dicotômica sustenta a ideia de uma evolução coreográfica que a segunda parte da obra confirma. A ordem dita “histórica” da apresentação das danças vai da “idade das pedras” (capítulo 1) que compreende as “culturas tribais” às quais as sociedades africanas pertenceriam, passando pelas “civilizações do Oriente e da evolução da dança para o espetáculo” (capítulo 2)⁸⁶, até a “Europa desde a Antiguidade” (capítulo 3). De cabo a rabo, o ordenamento da história é etnocentrado e a análise etnocêntrica. Sachs fala assim de primitivos, “povoados de nossa época que pertencem ao nível mais baixo da civilização” (ibid., p. 35), e cujo estudo nos informaria “sobre as origens da dança do Ocidente” (ibid., p. 104). Neste quadro conceitual, que confunde diacronia e sincronia, as danças da África negra cristalizam os estereótipos da primitividade coreográfica. Sem retomar o detalhe das críticas já formuladas nesta obra (YOUNGERMAN, [1974] 2005, p. 77-92), Sachs testemunha

86 • No Oriente, explica ele, as danças começam a ser profissionais, mas por razões ainda essencialmente religiosas (SACHS, [1933] 1938, p. 111-112).

da aplicação das teorias da evolução na dança em um contexto ideológico que forma uma pré-estruturação aos discursos do pesquisador. Os eruditos racionalizavam aí as representações difundidas na Europa na época, e forneciam uma justificação científica às práticas coloniais (Bancel et al. 2004). E as danças constituíam um suporte privilegiados para essas, como o mostraram as paradas das exposições coloniais e universais e os espetáculos de music-hall. A coberto da autenticidade, essas encenações materializavam as imagens que essas populações suscitavam, paradoxo consolidando toda sua eficácia, assim como o sublinha Anne Décoret-Ahiha (2004).

Porém, se o livro de Sachs permanece um documento útil para analisar o olhar do pesquisador e o imaginário europeu da época, foi amplamente retomado⁸⁷, ao mesmo tempo em que os rastros das teorias da evolução se reencontram em numerosos historiadores e críticos da dança. A intertextualidade da ciência, das artes e da imprensa, concorreu a forjar e difundir traços que ficaram associados às danças da África negra em particular. Sachs relata, sobre as danças bantas, atributos que generaliza enquanto “hábitos africanos” que, subtraídos de sua caracterização negativa, carregamos em nosso imaginário (movimentos do quadril, posições flexionadas...). As teorias da evolução assim legitimaram traços cuja apreensão vão mudar gradativamente.

Uma nuance se cristalizou com a “negrofilia” (LAUDE, 1966) dos Anos Loucos, quando as “danças negras” estavam nos bailes exóticos e nas revistas negras (Décoret-Ahiha, 2004). Não eram mais daquela “condenável primitividade”, mas de uma “envolvente selvageria” segundo um olhar, às vezes, tão ideológico quanto o precedente⁸⁸. A “dança negra” participa de um movimento de exotização que foi questionado mais tarde

87 • Suzanne Youngerman cita alguns exemplos, como Frances Rust ou Alan Lomax ([1974] 2005, p. 88-92).

88 • A assimilação das danças jazz negras americanas à “arte negra” [l’art nègre] o confirma (cf. Jean Jamin, 1984).

(DÉCORET, 1998). Georgina Gore (2001) aborda também os discursos históricos que contribuíram para constituir “a dança africana” como termo genérico, os vestígios do colonialismo sobre as populações negras e as representações positivistas que tomaram seu lugar. Acrescente que, com a segunda guerra mundial, a fascinação ambígua dos Europeus para com as danças da África se desenvolve na metáfora da energia e do atletismo como emblemas da modernidade. Pouco a pouco, se o modelo do progresso foi criticado, a relação estabelecida permaneceu aquela do “retorno”. E essa visão tende ainda a guiar artistas que consideram regularmente a África como um “retorno às fontes” e um lugar de regeneração de suas práticas. A África dá, assim, luz a um imaginário contraditório, entre degenerescência e regeneração, explica Jean-Loup Amselle, o que demonstra “a ambivalência profunda de nossa relação à ela” (2002, p.46). As relações relacionadas à “dança africana” são variadas, ambivalentes, as representações ambíguas. Sob o imaginário dúbio até dual do Bom e do Mau selvagem, os olhares se revelam composites, os discursos rachados, os ídolos equívocos. Pois a dança do Mau selvagem não se opõe simplesmente ao do Bom selvagem; faz parte dela também. Os estereótipos sobre “a dança africana” são, por consequência, numerosos e estruturam de forma complexa nossas expectativas e nossa apreensão dessas práticas coreográficas. Mais ainda pelos efeitos e feedbacks que os trabalhos dos pesquisadores tiveram sobre as categorias.

// Uma categoria antropologizada //

Em nossos compartimentos disciplinares, as danças da África foram atribuídas à antropologia, o que traz inelutáveis repercussões. Enquanto as ferramentas de análise estética e de história da dança foram essencialmente aplicadas às danças europeias e seus prolongamentos norte-americanos, a antropologia determinou os saberes elaborados sobre as danças

africanas. E num contexto ideológico em que o evolucionismo se fissurava, os etnólogos, conscientes de seu etnocentrismo de partida, realizaram investigações sistemáticas de campo. Trabalhos sublinhavam doravante a racionalidade das sociedades africanas e a elaboração de suas danças.

O artigo “A dança”, de Edward E. Evans-Pritchard, publicado em 1928, foi precursor⁸⁹ neste ponto. Lamentando o lugar marginal acordado a este assunto na antropologia, insistiu sobre a organização e a coerência das danças africanas. Concernido pela contextualização, estudou uma dança dos Azandé e explicou seu valor social em termos de “funções sociológicas”, socialização e desfechos integrados em um cerimonial religioso. Da mesma forma, Marcel Griaule engajou-se em mostrar, desde os anos 1930, a complexidade dos sistemas de pensamento do oeste-africano, centrando-se sobre os Dogons do Mali. Modelo de “sociedade tradicional” aos olhos dos etnólogos, os Dogons possuiriam uma religiosidade animista preservada que se manifestaria em suas danças mascaradas. Assim, Marcel Griaule começou por estudar seus ritos funerários, a instituição das máscaras ligada a eles e as danças que abarcam. Retrata os trajes dos dançarinos, seus deslocamentos, suas coreografias como a atualização do mito fundador dogon (GRIAULE, [1938] 2004)⁹⁰. De uma notoriedade certa, os trabalhos de Griaule, prolongados pelos escritos de Germaine Dieterlen (ver por exemplo DIETERLEN, 1989) e difundidos pelos filmes de Jean Rouch (*Les cérémonies du Signi*, 1966-1974, em codireção com Germaine Dieterlen), tiveram uma influência considerável. Inscreveram as danças da África como uma atividade não mais mágica, mas profundamente religiosa, segundo um saber simbólico considerável e com uma tradicionalidade forte. Apesar de pertencer à correntes diferentes,

89 • Seus trabalhos e teorias são de renome. Seu texto foi notadamente traduzido em francês em *A mulher nas sociedades primitivas e outros ensaios de antropologia social* (EVANS-PRITCHARD, [1928] 1971, p. 154-168).

90 • Suas outras publicações vão no mesmo sentido.

via a função ou o símbolo, Evans-Pritchard e Griaule contribuíram para o conhecimento e o reconhecimento antropológico das danças da África em contexto qualificado como “tradicional”. No entanto, essa noção esconde um certo número de “armadilhas do pensamento” (*pièges à pensée*)⁹¹.

À imagem das sociedades tradicionais que foram consideradas como lugares de conservação, as danças que sucederam eram, muitas vezes, vistas como imutáveis, e a leitura mítica e simbólica das danças da África acentuou essa apreensão. Todavia, conheceram transformações inegáveis. Marcel Griaule mesmo menciona a aparição de novas máscaras nas danças dogons, modificações dos trajes ou ainda a margem de liberdade que revestem os ritos e os mitos ([1938] 2004, p. 803-804 et 811-818). Não obstante, estes apontamentos ficaram anexos e desapareceram atrás da primazia do mito. O modelo teórico, de início, filtrou os traços retidos sobre as danças estudadas. Provavelmente, nem Griaule, nem Evans-Pritchard generalizavam seus trabalhos sobre danças e sociedades específicas. Mas concorreram, apesar disso, para a confirmação de uma ideia preconcebida. Enquanto as práticas tradicionais eram plásticas e a definição da tradição podia ser móvel⁹², a imagem de dança localizada em uma continuidade social e cultural se desenvolveu. Ao seio da encriptação da qual as danças da África foram o objeto, a chamada à tradição não foi menos dogmatizante e eficaz⁹³. Funmi Adewole sublinha assim o quanto as etiquetas “tradicional” e “contemporâneo” aplicadas à dança africana são “duas categorias fixadas em que as ideias e as visões dos dançarinos e coreógrafos, assim como sua trajetória singular na

91 • Segundo o título de Pascal Boyer, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée : introduction à l'analyse des épopées fang* (1988).

92 • Por exemplo, a “tradição” é designada pelos WoDaaBe do Níger por “o que os WoDaaBe encontraram ao despertar” (LASSIBILLE, 2013). Uma dança não será considerada como “tradicional” pelos anciãos que a viram surgir mas o será pelos mais jovens que, explicam eles “a encontraram”. Essa concepção integra assim rapidamente as transformações. Ver os textos que desconstróem a noção de tradição (POUILLON, 1975; LENCLUD, 1987).

93 • Anne Doquet demonstrou perfeitamente que o olhar exterior amarró as danças dogons no modelo definido por Griaule.

prática cênica é mascarada sob o véu da representação” (p. 301). Afirma também que “A complexidade das culturas africanas vê-se assim gomada, e todas as formas de dança, cênica, ritual, social, são etiquetadas como tradicionais” (idem).

Não trata-se de criticar a antropologia em si, a qual, como todas as ciências, pensa num contexto social e deve enfrentar o paradoxo do etnocentrismo que reaparece assim que ela o combate. A perspectiva desenvolvida aqui consiste em sublinhar o lugar que teve essa disciplina na caracterização das danças da África. Pela repartição inicial dos domínios científicos, tradições, símbolos e ritos, tantos conceitos antropológicos fundamentais, tornaram-se referências arquetípicas das danças africanas. A antropologia os inseriu em referências científicas legitimadas que atribuíram a eles traços fundadores. Portanto, à imagem do conceito de Anne Doquet de “sociedade etnologizada” (1999, p. 289), pode-se falar para “a dança africana” de “categoria antropologizada”. Essas referências antropológicas foram retomadas, generalizadas, integradas. O jogo identitário conferiu a elas um valor substancial que não pode-se evacuar, o que não ocorreria sem lembrar as histórias das identificações étnicas (AMSELLE, M’BOKOLO, 1985). Funmi Adewole acrescenta aos estudos etnográficos, os estudos sobre estética ou a história da arte na África, no estabelecimento da categoria “dança africana” e no papel das correntes de pensamento afro-centradas (2003). Espalhavam-se, ao mesmo tempo, conhecimentos e imaginários entrelaçados. Isto permite sublinhar a articulação entre o espaço das pesquisas e o espaço das práticas, pois as categorias podem circular, o que necessita uma reflexividade ainda maior. No entanto, é necessário desconfiar de uma situação posta nestes só termos. De certo modo, os artistas em dança africana dependem dos olhares postos sobre eles. Contudo, são verdadeiros protagonistas apropriando-se das referências projetadas neles, as usando e reinterpretando. “A dança africana” não pode ser reduzida só ao olhar posto sobre ela.

A parte dos atores

Em resposta aos estereótipos negativos que golpearam as danças da África negra, artistas e coreógrafos africanos afirmaram sua vontade em fazer reconhecer “a dança africana” como arte coreográfica. Vários pesquisadores enalteceram o papel dos espetáculos das companhias nacionais de diferentes estados africanos à independência de seu país na construção da categoria “dança africana”, notadamente os Ballets Africains de Keita Fodéba, que se tornaram os Ballets Africains de la République de Guinée, (ADEWOLE, 2003; BOURDIÉ, 2013). Se Keita Fodéba aborda a diversidade das danças da África, opondo-se aos estereótipos de uniformidade, afirma ao mesmo tempo a unidade de um mundo Negro, cara à Negritude, e usa o termo “dança africana” no singular em seu artigo. “De um lado, a África sendo a pátria de origem dos Negros [Nègres], deve-se sem dúvida deduzir que ainda guardaram por muito tempo, onde estiverem, algo de atávico que os religará aos seus irmãos africanos. De outro lado, considerando o destino, de forma geral, reservado aos negros pelo mundo “dito civilizado”, somos obrigados a reconhecer e esperar nas conjunturas atuais uma certa identidade de alvo da cultura. E o mérito suplementar das culturas negras será o de serem todas marcadas pelo legítimo desejo de defender a causa de uma raça injustamente lesada” (1957, 202-203). O gênero dos Balés Africanos, que teve um papel político central nos anos 1960-1970, foi em seguida criticado, e coreógrafos desenvolveram outros procedimentos coreográficos que prosseguiram o mesmo objetivo de reconhecimento artístico da dança africana. As obras de Germaine Acogny e de Alphonse Tiérou constituíram balizas consideráveis desse procedimento na França⁹⁴.

Germaine Acogny, dançarina, professora e coreógrafa franco-senegalesa de origem beninense, publicou *Danse africaine* (1980)

94 • Não estudaremos aqui a obra de Lucky Zébila (1973), coreógrafo congolês que ensinou na França, pois teve respaldos menos importantes. Para alguns elementos de análise, consultar a tese de Annie Bourdié (2013).

enquanto dirigia a escola Mudra Afrique, criada por Maurice Bédart e Léopold Sédar-Senghor em Dakar. Além do seu percurso, ela resume nesta obra seu percurso e descreve sua técnica. Explica operar “uma síntese das danças do Sahel (dança das pernas) e da mata (dança dos ombros e das nádegas)... (para) obter uma ‘dança africana’” (1980, p. 23), e acrescenta: “Claro, cada país africano é orgulhoso da especificidade de suas danças, de seus costumes; mas vamos olhar, em vez disso, para o que as une: as danças para as circunstâncias da vida” (ibid.). Ali reencontramos a visão unitária da África do movimento da negritude do qual estava próxima. Acogny explica combinar estes “movimentos negro-africanos” à outras danças, como a “dança clássica europeia”, para originar sua técnica de “dança africana moderna”. Além da influência de Maurice Bédart, Acogny militava com efeito para uma modernização da dança na África:

o movimento artístico no qual inscrevo meu próprio trabalho, enraiza-se em nossas tradições populares, mas não é um retorno às fontes. É, pelo contrário, um caminho todo diferente resolutamente citadino e moderno, refletindo o contexto no qual vive a África hoje, a África dos buildings, a África das grandes contradições internacionais (ibid. p 25).

A esta reflexão, acrescenta: “a dança africana, ela também evolui” (ibid.). Na segunda parte da obra, Germaine Acogny apresenta os “movimentos típicos de base” (ibid., p. 23) que fundamentam sua técnica, a palmeira, a águia, o cocheiro... Essa obra, várias vezes reeditada em três línguas, teve uma abrangência considerável.

Alphonse Tiérou, professor e pesquisador marfinense, também deteve-se em teorizar a “dança africana” em vários livros (ver Tiérou 1983, 1989, 2001, 2014, por exemplo) para fazê-la figurar no patrimônio coreográfico mundial⁹⁵ e para ela servir de referência aos criadores. Ele define a “dança africana” pelo *dooplé*,

95 • Foi consultante na UNESCO para a Pesquisa sobre a Dança da África de 1988 até 1996.

termo, explica ele, da linguagem das máscaras *glaré* dos Wéon da Costa do Marfim, significando “socador” e “pilão”, o que remeteria, ao mesmo tempo, a um ritmo percussivo unindo som, gesto e aos símbolos do homem e da mulher. O *dooplé* seria um âmagô postural⁹⁶ em torno do qual articulariam-se os dez movimentos de base, vocabulário gestual comum a todas as danças tradicionais da África, que Tiérou identifica em termos *wéon*.

Com fontes e procedimentos diferentes, os livros de Acogny e de Tiérou participaram da legitimação da “dança africana”, termo comum para esses autores⁹⁷. Essa legitimação passa, segundo eles, por uma codificação e uma escrita, e os dois interagem. A referência de Tiérou ao “vocabulário” e de Acogny à uma “técnica” respondem a uma vontade de formalização com objetivo de reconhecimento, e implicam questões estratégicas em uma lógica de formação. Cada um definiu e fez o repertório dos movimentos fundamentais afim de providenciar aos dançarinos um melhor domínio do gesto, lutando contra o estereótipo do negro “tendo a dança na pele”. Esses artistas participaram da afirmação da dança africana como arte coreográfica *per se* em uma lógica autoral⁹⁸. Mas a modelização passa pela ambiguidade da essencialização. Determinar uma tipicidade africana em dança inclui inevitáveis mecanismos de uniformização e de standardização, os quais a passagem pela escrita contribuiu. Além disso, pode-se notar que os atributos enunciados anteriormente se reencontram e alguns, outrora desvalorizados, são valorizados e até supervalorizados.

96 • “O dançarino ou a dançarina esta em pé, joelhos flexionados... Os pés, paralelos e bem achatados, aderem firme ao chão... O torso esta com leve flexão póstero-anterior. Os braços estão colados ao longo do corpo, levemente portados pela frente, as mãos ficam abertas, em semi-lua ou fechadas” (TIÉROU, 2001, p. 63).

97 • Annie Bourdié, que consagrou a primeira parte de sua tese à uma colocação em perspectiva histórica das representações das danças da África, fala em lógica centrífuga e centrípeta (2013, p. 120) e escreve: “As *démarches* pareciam em aparência opostas, mas finalmente chegavam ao mesmo resultado: uma passagem “das” danças à “a” dança e com isso, à uma estilização da dança africana com o risco de um empobrecimento do conteúdo” (ibid, p. 127).

98 • Germaine Acogny elaborou a “técnica Acogny” e Alphonse Tirou usa o termo *dooplé* para seu Centro de Recursos de Pedagogia e de Pesquisa para a Criação Africana. Fala também em “método Tiérou”.

No texto de Tiérou, movimentos do quadril, trêmulos do torso, posições flexionadas se tornam qualidades únicas após haverem sido desfeitos condenáveis. A dimensão simbólica é também considerada como uma “riqueza inestimável da dança africana” (TIÉROU, 1983, p. 15). Léopold Sédar-Senghor comenta da mesma forma o trabalho de Germaine Acogny em termos reveladores: “A Sra Acogny ilumina o valor simbólico da figura da dança e a aderência do dançarino ao chão: à Terra Mãe, a qual lhe dá sua alma... Donde estes movimentos: tipicamente africanos, e naturais, como a tremulação, a contração, a ondulação, a flexão, a torsão, a rotação” (Prefácio in ACOGNY, 1980, p. 5). E, por isso, Acogny recorre às imagens arquetípicas depositadas no fundo da memória ancestral: as imagens símbolos que expressem as surrealidades espirituais” (ibid.).

No entanto, essa mesma parte dos atores que evocamos é mais complexa. Sob o efeito da estrutura e da dimensão do poder das categorias, essas revestem uma real dinâmica. Pois as categorias sofrem-se, apropriam-se, mas também negociam-se, combatem-se. Há processos de interpretação e de transformação que devem ser considerados.

// Rumo às (re)composições em dança //

É central aprofundar a posição dos artistas africanos a fim de entender a complexidade das relações em jogo, suas tensões e possíveis contradições. Tomamos para ilustrá-la o caso dos professores em dança africana, que são fundamentais para pensar essa categoria⁹⁹.

Questões de trajetórias

Assim como aponta Isabelle Lefèvre-Mercier, é difícil descrever a “dança africana” com relação a algumas escolas quando essas não

99 • O desenvolvimento das aulas de “dança africana” participou fortemente da difusão dessa categoria e continua fazendo referência ao campo cênico.

existem de maneira institucional. Trata-se, em vez disso, no campo, de entender as trajetórias variadas em termos de formação, de procedimentos e de posicionamentos. As aulas de “dança africana” começaram a ser ministradas em Paris no final dos anos 1960 e início dos anos 1970¹⁰⁰ por artistas e pedagogos com percursos muito diferentes. Houve estudantes africanos vindos na França para seus estudos e que se especializaram no campo artístico como Ahmed Tidjani Cissé, e dançarinos e coreógrafos das companhias nacionais da África. Encontramos também professores chegados do continente americano, formados notadamente por Katherine Dunham como HERNS Duplan e Christiane de Rougemont, ou artistas com percurso composto como Elsa Wolliaston, nascida na Jamaica de um pai kêniano e de uma mãe panamense, que notadamente formou-se nos Estados-Unidos e na França. Sem esquecer os antigos alunos da Mudra Afrique, escola dirigida por Germaine Acogny em Dakar, que chegaram depois. Um número crescente de professores originários de diferentes países da África se sucederam, Guiné, Congo, Benim, Costa do Marfim, Togo, sem esquecer os dançarinos formados pela primeira geração etc. É uma longa história de circulações estabelecida e que agrupa, sob a apelação de “aulas de dança africana”, professores com percursos diversos, de gerações e épocas diferentes, com modos de transmissão múltiplos. O documentário “Os bolsos cheios de sonhos”, filmado em 1983, o demonstra, entre Eneida e Nilton Castro que davam aulas de dança afro-brasileira, Ahmed-Tidjani Cissé influenciado por danças tradicionais guineense e os Balés Africanos, e Elsa Wolliaston que fundamenta seus ensinamentos na repetição encarada de forma dinâmica. Com efeito, ensina danças “referências” sem explicação detalhada, sem localização, mas segundo um processo de repetição demultiplicado (FRADIN, 2017). A tese de Patrick Acogny sublinha perfeitamente essa

100 • Ver os históricos estabelecidos por Isabelle Lefèvre-Mercier, 1987; Patrick Acogny, 2010, p. 120-124; Annie Bourdié, *Créations chorégraphiques d'Afrique francophone: systèmes de représentations et stratégies de reconnaissance en période contemporaine*, 2013, p 100-112.

diversidade de ensinamentos em dança africana (2010). Nesse caso, as aulas de dança africana não podem ser limitadas à reprodução de uma norma, mas engajam processos de (re)composição mais complexos, pois os professores colocam em jogo o que estimam ser importante neste contexto de transmissão, mas também o que entendem por “dança africana”, e que estes utilizem ou se oponham terminologicamente a este termo. Trata-se, para eles, em todos os casos, de posicionar-se em relação aos traços aos quais são remetidos, mas também das características tais quais eles as definem, ou seja, tais quais as perceberam e as interpretaram.

Questões de apelação

Assim, uma multiplicidade de apelações apareceu pouco a pouco para identificar essas aulas de dança. “Dança africana” é a denominação a mais frequente e tende à referir-se às práticas tradicionais da África. Alguns falam melhor em “dança de expressão africana” para definir, segundo Patrick Acogny, abordagens “de inspiração africana, mas cujos elementos que as compõem não são necessariamente movimentos de dança patrimoniais codificadas ou compiladas como tais. Essa forma coreográfica favorece a integração livre das danças não africanas à ‘dança africana’” (ACOGNY, op. cit., p. 21)¹⁰¹. Outros usam o termo “afro” de forma multi-combinada, afro jazz, afro contemporâneo, afro fusion, afro dance, afro brasileira, afro pop, afro urbana... Insistem sobre referências técnicas, geográficas ou noções que permitem associar gêneros coreográficos diversos. Desde os anos 2000, artistas criticam mais explicitamente a visão unitária atribuída à “dança africana” e relocalizam as práticas que transmitem em seus intitulados de aulas, “danças do Mali”, “danças da Guiné”, “da Costa do Marfim”, “do Senegal”, especificando, às vezes, até o tipo de dança, à imagem do *sabar*¹⁰².

101 • Outros estendem sua definição às danças realizadas fora do contexto “tradicional” na África (BAUTERS, 1998, p. 167).

102 • Termo genérico que recorta um conjunto de eventos festivos, de percussões, de ritmos e de danças, e que é hoje considerado como a dança tradicional do Senegal.

Buscam também, por esse viés, diferenciar-se e identificar seus próprios procedimentos¹⁰³. Isto revela as tensões decorrentes da denominação destes ensinamentos, que concernem à generalização operada em relação à variedade das danças da África e suas transformações, mas também da diversidade dos modos e conteúdos da transmissão dos professores na França. Dai os desafios ao mesmo tempo identitários, artísticos e econômicos ligados ao desenvolvimento de práticas que parecem identificadas geograficamente, isto em outro contexto territorial da África.

Além dos professores, os artistas e coreógrafos são incessantemente levados à posicionar-se em relação à africanidade de suas práticas. A maneira como definem sua atividade, a compõem e a recompõem, é interessante. Antes de tudo, podem manipular o selo “dança africana” que é importante economicamente¹⁰⁴. Desenvolvem discursos e práticas adaptados aos seus contextos de atividade. Pois se estes artistas estão presentes nos países do Norte, coreógrafos como Germaine Acogny no Senegal, Salia Sanou e Seydou Boro, Irène Tassebedo no Burkina-Faso, Kettly Noël no Mali etc., instauraram lugares de formação e festivais em seus respectivos países. Essas iniciativas participam do estabelecimento de redes interafricanas e da recomposição artística local. Além disso, uma “tipicidade africana” em dança pode ser reivindicada, assim como desnivelamentos internos são utilizados. Os coreógrafos referem-se assim frequentemente à diferenciação entre “dança africana tradicional” e “contemporânea”. Mas suas orientações divergem aí também: podem afirmar uma continuidade entre suas criações e a dança tradicional¹⁰⁵; outros

103 • Lefèvre-Mercier acrescenta uma questão econômica (1987, p. 143).

104 • A. Tiérou, op. cit., capítulo “A dança, locomotiva da economia”, p. 113.

105 • Germaine Acogny (op. cit.), Koffi Koko (in MENSAH Ayoko, 2002) ou ainda Adedayo Muslim Liadi (encontrado em 2004) a consideram como uma base indispensável para o desenvolvimento de uma dança africana contemporânea.

usam a oposição tradição/modernidade num plano artístico¹⁰⁶; outros ainda reivindicam uma ruptura com a tradição¹⁰⁷. “Dança africana tradicional” e “contemporânea” (dita também “dança contemporânea africana”, “dança criativa”...) se tornam, não sem tensão, referências inevitáveis em seus procedimentos. Produzem, então, uma nova identidade política e artística.

Essas categorias em dança revelam desempenhar um papel central para a criação. Se a referência à “dança africana” pode permitir artistas legitimar suas práticas, “a tradição” funciona não somente como uma caução, mas também como uma categoria necessária para que “a dança africana contemporânea” exista. “A dança africana” é da mesma forma uma referência indispensável para que “mestiçagens” em dança estejam operantes. As fronteiras em dança se revelam estruturadoras de procedimentos artísticos, instaurando espaços de legitimação, de diferenciação e de circulação.

As categorias em dança e seus estereótipos podem constituir, nesse sentido, ferramentas artísticas, pedagógicas e institucionais para os artistas africanos. Longe de limitar-se à molduras nas quais deveriam fundir-se, acabam em outras dinâmicas, nas quais os criadores são particularmente ativos: a inovação radical, ruptura deliberada desde que a tradição é consignada; a reapropriação que se torna estratégica quando as etiquetas formam os meios de legitimação; a reinterpretação e a releitura dos atores eles mesmos. É nesse sentido que uma análise em termos de imbricações e não somente de oposições é útil.

106 • Em sua peça *Ja’Nee*, Boyzie Cekwana justapõe uma projeção de fotografias, um grupo que canta uma reza *zulu* e um homem sentado diante uma televisão para “mostrar a dicotomia entre uma cultura antiga e uma cultura amplamente influenciada pelo mundo ocidental, moderno e urbano” (In MENSAH Ayoko, 2003, p. 224).

107 • Descrevem a tradição em termos críticos à imagem de Faustin Linyekula ou Augusto Cuvilas (encontrado em 2004). O alvo seria então de “se desembaraçar dos diktats da tradição para lançar-se corajosamente na via da liberdade, da reflexão, do risco e da imaginação criadora” (TIÉROU, op. cit., p. 5).

Questões de interpretação

Ocorre que a categoria “dança africana” engaja dinâmicas em que a parte interpretativa dos atores deve ser levada em conta. Pois as categorias em dança não são em nada fixas e monolíticas. São recompostas pelos atores segundo as configurações nas quais se encontram. Tomamos, para pormenorizar, o exemplo de Joséphine Baker: Rolf de Maré, que tinha por projeto de trazer “verdadeiros dançarinos negros”, programou -em 1925- uma tropa americana no Théâtre des Champs-Élysées, cujo espetáculo era atravessado por jazz e evocava a vida dos negros americanos. Durante os ensaios, de Maré achou a apresentação “catastrófica”, pois não correspondia à ideia que ele fazia de um “espetáculo negro”. A confrontação de duas tradições cênicas, americana e europeia, produziu um mal entendido fundamental com a África como background ficcional¹⁰⁸. Com seus colaboradores, de Maré modificou o espetáculo e pediu a Baker que participava para dançar “mais africano”. Frente a essa demanda, ela então improvisou com o jeito paródico dos *Blackfaces* e seu perfeito domínio da dança jazz. Mas dançou também segundo sua interpretação da indicação de Rolf de Maré. Primeiro, Baker interpretou essa demanda em função de sua própria representação da África constituída pela sua herança afro-americana. É “a África no olho da Joséphine Baker”. Segundo, dançou seguindo a ideia que ela se fazia das expectativas de seus interlocutores franceses. Acabamos em um processo combinatório onde os olhares são totalmente imbricados. Pois o olhar dos outros não é somente presente pelas imagens que projetam, mas também pelas que suscitam, ambas interagindo. Torna-se uma espécie de prisma, pelo qual os dançarinos aferem e transformam suas práticas coreográficas.

108 • Da mesma forma, a produtora americana propôs à Rolf de Maré um espetáculo “autenticamente negro [authentiquement nègre]”, mas não alocavam sob o termo o mesmo conteúdo.

Destarte, frente ao caráter ambíguo da recomposição realizada a partir da categoria “dança africana”, o posicionamento do antropólogo revela-se complexo. Com efeito, as categorias que sua disciplina contribuiu a forjar -e que ele pode ser levado a criticar em seguida- puderam ser objeto de uma reapropriação pelos atores. Este efeito de retorno da antropologia sobre seu sujeito de estudo, que pode-se encontrar em outras disciplinas científicas, exige por parte do pesquisador um exercício reflexivo constante e um trabalho metodológico central. Em primeiro lugar, quando os mecanismos de categorização construíram seus saberes e tendem à balizar nossos olhares, é necessário separar-se das próprias evidências categoriais considerando as categorias usadas pelos atores que podem ter suas próprias referências e suas próprias delimitações. Nesse sentido, trata-se de assumir a heterogeneidade das representações, das interpretações e dos processos em jogo. Verifica-se a importância de encarar que não há categoria em si; essa deve ser analisada segundo um ponto de vista e um contexto. Deve-se indagar o que a faz categoria, iluminando seu uso. Além disso, aparece que “a dança africana” deve ser analisada no cerne das interações que suscita: interação entre os atores sociais e seus campos de representações, coreógrafos/professores, dançarinos/alunos, diretores/programadores, aos quais podemos associar os cientistas; interação entre os olhares e as práticas; interação entre os fenômenos de dominação, de revalorização identitária e de standardização. Por esta trama interativa, as características pelas quais “a dança africana” foram definidas integram-se em uma co-construção ao mesmo tempo diacrônica e sincrônica.

A reflexão resulta em um processo combinatório, um espelho entre os atores, segundo normas que são gradativamente difratadas e deformadas, o que constitui toda sua dinâmica. As categorias em dança transformam-se em um jogo de referenciais no qual imbricam-se fenômenos de ajustes e de pertencimento,

de subordinação e de dependência, de reapropriação e de utilização que são constantemente combinadas e recombinadas.

// **Conclusão** //

A análise da categoria “dança africana” deve integrar um método internacional que se revela frutífero em vários níveis. Antes de tudo, permite contextualizar os atores, suas concepções e suas lógicas. Nossos quadros de referências, nossos hábitos, nossos contextos de atividades balizam nossas escolhas, criam expectativas e traçam o caminho da percepção. “... nenhum olho de *Homo Sapiens* ou *culturalis*, ou seja nenhum olho que pensa, consegue o prodígio de captar o mundo tal como é sendo que, por definição, nenhum olho que não já o teria visto possa o dizer”¹⁰⁹. Nossos olhares, subjetivos e contextualizados, entram em confronto com outros tão subjetivos e contextualizados. As danças da África e a dança africana constituem assim o produto de um incessante jogo entre as imagens de si e as imagens do Outro. E este jogo deve ser entendido em todas as interferências entre os protagonistas e os espaços como a triangulação África/Américas/Europa. Por consequência, a análise não pode mais ser levada em uma só globalidade descontextualizada, mas deve ser reinserida e declinada em uma multiplicidade de situações interconectadas.

Essas análises estruturam-se na ideia de que a globalização contemporânea não pode ser circunscrita no contexto atual, mas deve inscrever-se em dispositivos de globalização anteriores¹¹⁰. Uma recontextualização histórica permite esclarecer muitas práticas atuais, como essas em dança africana, e compreender toda a dinâmica de sua construção. Os cruzamentos e confrontos dos atores e encenações ao longo dos séculos resultam em

109 • LENCLUD Gérard, Quand voir, c'est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique, « Enquête », 1995, N°1, p. 116.

110 • AMSELLE Jean-Loup, Branchements, op. cit., p. 9.

novas formas coreográficas e cênicas. Considerar as cadeias de transmissão, em vez dos enclausuramentos, leva ao entendimento de convivências inesperadas, oposições novas, jogos de referências entrelaçados. O itinerário da “dança africana” conta um capítulo disso. Estudar a internacionalização das danças em termos de descompartimentalização e de imbricações permite reverter muitas perspectivas. Tende, em primeiro lugar, a ultrapassar o debate sobre a artificialidade/autenticidade. Os conceitos de reapropriação e de reinterpretação evitam este dualismo simplificador¹¹¹. Essa perspectiva apresenta também o interesse de inverter, ou em todo o caso, de complexificar os discursos sobre o limite e a normalização aplicados de maneira demasiadamente deterministas aos atores. Os Africanos podem deturpar a imagem construída a respeito deles, em uma dinâmica decerto paradoxal, mas em que a categoria em dança transforma-se em recurso. O estudo da “dança africana” resulta em pensar uma reflexividade importante para o pesquisador, ao mesmo tempo sobre suas ferramentas metodológicas e seus quadros de pensamento.

TRADUÇÃO | Laure Garrabé

111 • Cf. Cravatte 2009.

//////////////////// REFERÊNCIAS

ACOGNY Germaine, Danse africaine. Dakar/Abidjan: Les nouvelles Editions Africaines, 1980.

ACOGNY, Patrick, Les techniques des danses africaines et leur expansion en France. Transmission et genèse de corporéités interculturelles. (Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Pradier). Paris: Université de Paris VIII, 2010.

ADEWOLE Funmi, “La danse africaine en tant qu’art du spectacle”. In : ROUSIER Claire (dir). Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le 20ème siècle. Pantin: Centre National de la Danse, 2003, pp. 297-312.

ALVAREZ-PEREYRE F. (dir.), Catégories et catégorisation. Une perspective interdisciplinaire. Paris: Peeters Press, 2008.

AMSELLE J.L., MBOKOLO E. (dir.), Au cœur de l’ethnie. Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique. Paris: La Découverte, 1985.

AMSELLE Jean-Loup. Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures. Paris: Flammarion, 2001.

AMSELLE, Jean-Loup, “L’Afrique: un parc à thèmes”, Les Temps Modernes, N°620-621, 2002, pp. 46-60.

AMSELLE Jean-Loup. L’Art de la friche. Essai sur l’art africain contemporain. Paris: Flammarion, 2005.

ANDRIEU Sarah. La mise en spectacle de l’identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso. Journal des anthropologues, Hors série “Identités nationales d’Etat”, 2007, pp. 89-104.

ANDRIEU, Sarah. Le spectacle des traditions: analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso. (Thèse de doctorat). Université de Provence, 2009.

ANDRIEU, Sarah, “Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine”, Volume!, N01, 2014, pp. 89-111.

BAUTERS, Marielle, Pourquoi tu dances l’Afrique?, Nouvelles de danse, N°34-35, 1998, pp. 165-169.

BOURDIÉ, Annie, Créations chorégraphiques d’Afrique francophone: systèmes de représentations et stratégies de reconnaissance en période contemporaine. (Thèse de doctorat sous la direction de Jacqueline Trincaz). Paris: Université Paris-Est, 2013.

BOYER, Pascal, Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang, Paris: Société d'ethnologie, 1988.

BURT, Ramsay. "Savage" Dancer: Tout Paris Goes to See Josephine Baker. In: Alien bodies. Representations of Modernity, "Race" and Nation in Early Modern Dance. New York: Routledge, 1988, pp. 57-83.

CASTALDI, Francesca. Choreographies of African Identities. Négritude, Dance and the National Ballet of Senegal. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

CRAVATTE, Céline. L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène. Cahiers d'Etudes Africaines, XLIX (1-2), N°193-194, 2009, pp. 603-619.

DECORET-AHIHA, Anne. Les Danses exotiques en France. 1880-1940, coll. "Recherches", Pantin: Centre national de la danse, 2004.

DECORET-AHIHA, Anne. L'exotisme et la danse. Clés d'une recherche. L'homme et la société, N°127-128, 1998, p. 159-169.

DIETERLEN, Germaine, Mythologie, histoire et masques. Journal de la société des africanistes. t. LIX, fascicules 1-2, 1989, p. 7-38.

DJEBBARI, Elina. La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali: organisation, évolution et émancipation. Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, vol. 13, n° 1-2, 2012, p. 21-26.

DJEBBARI, Elina. Le ballet national du Mali : créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre chorégraphique, de l'indépendance à aujourd'hui. (Thèse de doctorat). Paris: EHESS, 2013.

DOQUET, Anne. Les Masques dogons. Ethnologie savante et ethnologie autochtone. coll. "Hommes et sociétés". Paris: Karthala, 1999.

EVANS-PRITCHARD, E. Edward, "La danse" In: La Femme dans les sociétés primitives et autres essais d'anthropologie sociale, coll. "Bibliothèque de sociologie contemporaine". Paris: Presses universitaires de France, [1928], 1971, pp. 154-168.

FODEBA, Keïta. La danse africaine et la scène. Présence africaine, no14-15, 1957, pp. 202-209.

FRADIN Aurélia, Au-delà de l'Afrique: Elsa Wolliaaston et la

transmission. Un enseignement sous le prisme de d'un parcours artistique transculturel. (Mémoire de Master 2). Paris: Université de Paris VIII, 2017.

GORE Georgiana, Present Texts, Past Voices: The Formation of Contemporary Representations of West African Dances. Yearbook for traditional music, vol. 33, 2001, p. 29-36.

GRIAULE, Marcel, Masques dogons. Paris: Publications scientifiques du Muséum, 2004 [1938].

JAMIN, Jean, La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933). Cahiers Ethnologiques. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, N°5, 1984, pp. 12-18.

KEALIINOHOMOKU Joann. Une anthropologue regarde le ballet occidental comme une forme de danse ethnique (1969). Nouvelles de danse, N°34-35, 1998, pp. 47-67.

LASSIBILLE Mahalia. Danses nomades. Mouvements et beauté chez les WoDaaBe du Niger (Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Amselle). Paris: E.H.E.S.S., 2004a.

LASSIBILLE Mahalia, "La danse africaine": une catégorie à déconstruire. Cahiers d'Etudes Africaines, XLIV (3), N° 75, 2004b, pp. 681-690.

LASSIBILLE, Mahalia, La danse africaine: de l'archétype à sa recomposition chorégraphique. Studi Emigrazione. International journal of migration studies. Roma, N°177, 2010, p. 83-102.

LASSIBILLE, Mahalia. Les danses africaines traditionnelles: des pratiques contemporaines. In: Annie DUPUIS (dir.), Ethnocentrisme et Création. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013, pp. 451-469.

LASSIBILLE, Mahalia. "La danse africaine": une catégorie anthropologisée. Les effets retours des disciplines scientifiques sur les disciplines artistiques. EspacesTemps.net, Travaux, 22.08.2016 [en ligne], <http://www.espacestemp.net/articles/la-danse-africaine-une-categorie-anthropologisee/>

LAUDE, Jean, Les arts de l'Afrique noire. Paris: Le livre de poche, 1966.

LEFEVRE-MERCIER Isabelle, Les danses noires de l'Occident. Analyse sociologique et interprétation de l'apparition en Europe d'une activité corporelle dansée: l'exemple des cours africains de Paris. (Thèse de doctorat sous la direction de Jean Duvignaud) Paris: Université de Jussieu Paris VII, 1987.

LEFEVRE Betty, Des danses (africaine, contemporaine) sous le regard de l'autre: jeux d'influences et déplacements des perceptions. *Présence Africaine*, N° 183, 2011/1, pp. 65-77.

LEIRIS, Michel ; DELANGE, Jacqueline. *Afrique Noire: la création plastique (1967)*. In: *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard, 1996.

LENCLUD, Gérard, *La tradition n'est plus ce qu'elle était*. *Terrain*, n°9, 1987, pp. 110-123.

LENCLUD, Gérard. *Quand voir, c'est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique*. *Enquête*, N°1, 1995, pp. 113-129.

LIFAR, Serge. *Histoire du ballet*. Paris: Pierre Waleffe, 1966.

LONCKE, Sandrine. *Geerewol. Musique, danse et lien social chez les peuls nomades WoDaaBe du Niger*. Nanterre: Société d'ethnologie, 2015.

MABOUNGOU, Zab. *L'art de l'improvisation dans la danse africaine*. In: *La danse Africaine Contemporaine*, *Africultures*, n. 42, nov. 2001.

<http://africultures.com/lart-de-limprovisation-dans-la-danse-africaine/>

MENSAH, Ayoko. *Koffi Koko lance un festival au Bénin*. *Africultures*, N°50, 2002, <http://africultures.com/koffi-koko-lance-un-festival-au-benin-2418/>

MENSAH Ayoko. *De naissance en (re)connaissance de la danse contemporaine africaine*. *Africultures*, N°54, 2003. <http://africultures.com/de-naissance-en-reconnaissance-de-la-danse-contemporaine-africaine-2875/>

MUDIMBE, Valentin-Yves (Vumbi Yoka), *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

NEVEU KRINGELBACH, Hélène. "Le poids du succès": construction du corps, danse et carrière à Dakar". *Politique africaine*, vol. 107, 2007, pp. 81-101.

NEVEU KRINGELBACH, Hélène. *Dance Circles: Movement, Morality and Self-Fashioning in Urban Senegal*. Berghahn: Oxford, 2013.

POUILLON, Jean. *Plus ça change, plus c'est la même chose*. *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°15, 1977, pp. 203-211.

PRUDHOMMEAU, Germaine. *Histoire de la danse. Tome 1: des origines à la fin du Moyen Age*. Paris: Ed° Amphora, 1986.

- ROUCH, Jean. Les cérémonies du Sigui, co-réalisation avec Germaine Dieterlen. 1966-1974.
- SACHS, Curt. Histoire de la danse. (trad. de l'allemand par L. Kerr, 1933). Paris: Gallimard, 1938.
- TIÉROU, Alphonse. La danse africaine, c'est la vie. Paris: Maisonneuve & Larose, 1983.
- TIÉROU, Alphonse. Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine. Paris: Maisonneuve & Larose, 1989.
- TIÉROU, Alphonse. Si sa danse bouge, l'Afrique bougera. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001.
- TIÉROU, Alphonse. Alphabet de la danse africaine. Méthode Tiérou/Alphabet of African dance. Tierou method (traduction anglaise sous la direction de Chrystelle Carroy). Aucamville: C. Rolland, 2014.
- VAILLAT, Léandre. Histoire de la danse. Paris: Plon, 1942.
- VAYSSE, Jocelyne. Etre acteur de sa santé par la danse: apports socioculturels entre Afrique et Europe. Présence Africaine, N°183, 2011, pp. 49-64.
- YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sachs et son héritage. In: GRAU, Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (dir.). Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline. Pantin: Centre national de la danse, [1974] 2005, p. 77-92.
- ZEBILA, Lucky. La danse africaine ou l'intelligence du corps. Paris: L'Harmattan, 1973.

Sonoridade das
águas, resistência
das rochas,
fertilidade da terra:
paisagem viva na
origem da *danza de
tijeras* nos Andes
peruanos

Indira Viana
Caballero

El genio de un danzak' depende de quién vive en él: el "espíritu" de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; [...] la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador [...].

[José María Arguedas, *La agonía de Rasu-Ñiti*]

Se realzaba, sobre todo, su extraordinaria facilidad para dibujar filigranas con los pies y con el cuerpo, mientras bailaba al compás de sus tijeras.

[Carlos Herrera Alfaro, Cirilo, Dansaq.
Conversaciones con un Maestro]

*Ao maestro Chuspicha (em memória)**

É durante a Festa da Água em Andamarca, pequeno povoado quéchua andino peruano (departamento de Ayacucho, província de Lucanas, no Valle de Sondondo) situado a aproximadamente 3.500 metros de altitude, que a *danza de tijeras* atinge o ápice de seu protagonismo. Nessa celebração (cujo nome em quéchua é *Yaku Raymi*) destinada a atrair bons auspícios para o ano agrícola que se inicia, a famosa *competencia* ou *atipanakuy* (competição) de *danzante de tijeras* é, sem dúvida, o momento mais esperado por todos. Uma dança que, como veremos, tem o desafio como uma de suas maiores características e, por isso mesmo, é geradora de muita animação e euforia. Tal dança possui uma relação muitíssimo estreita com a água, como já demonstrei alhures (CABALLERO, 2018b, 2019a)¹¹². Mas a proeminência da água não diz respeito apenas a essa dimensão artística, ou melhor, talvez esta seja uma explicitação da sua importância cosmológica, política e base da organização social em Andamarca, conforme veremos adiante.

112 • Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. Agradeço à Capes por esta bolsa que me permite desenvolver a pesquisa "Patrimônio e paisagem nas terras altas sul-americanas".

*No dia 29 de agosto de 2018, poucos dias depois da Festa da Água, Chuspicha nos deixou. Agradeço imensamente a ele e à sua família, Sra. Elsa, a esposa, e Anita, a filha, pela acolhida sempre calorosa.

A água é um elemento central na vida andamarquina, elemento cuja importância aparece realçada desde o mito de origem de Andamarca¹¹³, uma jornada protagonizada por quatro irmãos que saem em busca de terras férteis. No caminho, um deles transforma-se em lagoa; outro vê a um manancial que, na verdade, era uma mulher que se transformara em fonte; um terceiro converte-se em pedra ao tentar abraçar uma mulher que avista; e o último, finalmente, chora tanto por seus irmãos que as lágrimas do seu olho direito dão origem ao rio Negromayo, e as do olho esquerdo ao rio Vizca. O sobrevivente decide fundar sua morada onde suas lágrimas ficaram empoçadas e, assim, surge Andamarca. Um lugar associado à água desde seu nascimento e, considerando o propósito da travessia dos irmãos, à própria terra fértil. Em outras palavras, talvez essa terra só tenha se originado por causa da água, cuja origem era o pesar do irmão sobrevivente que encontrava-se próximo da posição de um pobre órfão, a pior de todas para os andamarquinos. Contudo, foi desde esse lugar que, triste e solitário, ele consegue fazer brotar água naquele espaço.

Para além de sua associação com a fertilidade, a imagem da água certamente é importante para pensarmos a noção mais ampla de movimento entre os andamarquinos (CABALLERO, 2020a). Seu fluxo contínuo e incessante sob a forma de rios e cachoeiras é um movimento fundamental para o modo de existência andamarquino, constituindo também uma notável fonte de inspiração artística: a musicalidade de certos ritmos, a sonoridade de certos instrumentos, bem como certas performances artísticas estão estreitamente relacionadas com os próprios sons e seres das águas, uma relação com forte ênfase em outras regiões dos Andes (ver ARNOLD; YAPITA, 1998; STOBART, 1996, 2006; MILLONES; TOMOEDA, 2004; CRUZ, 2012). Diz-se que há instrumentos musicais que devem dormir

113 • Ver o mito na íntegra em Caballero (2013).

uma noite ao lado de uma catarata para que sejam devidamente afinados pelos próprios seres das águas (ARCE SOTELO, 2006), o que nos permite pensá-los como artefatos que também são feitos por eles, e que do contrário não teriam a mesma sonoridade.

Contudo, pode-se dizer que é através da *danza de tijeras* e da Festa da Água que essa relação pode ser vista ainda de forma mais estreita em Andamarca. O maior propósito de tal celebração, capaz de mobilizar o povoado inteiro e até mesmo andamarquinos que não mais residem em Andamarca é, sem dúvida, garantir o fluxo e a multiplicação da água, *pequeñas y grandes* (rios, olhos d'água, mananciais etc.), dando a todas elas oferendas sob formas diversas, inclusive de música e dança, fluxos sonoros e corporais capazes de alegrar não só os humanos, mas outros viventes: santos, a *Pachamama* (mãe terra), os *Apus* (montanhas), os *abuelitos* (ancestros). Para os andamarquinos, a saúde, a prosperidade e a sorte de plantas, animais e humanos dependem desses seres poderosos. Os agradecimentos a eles em forma de oferendas (chamadas localmente de *pagapas* ou *pagos*) de bebidas, coca, tabaco, comidas, danças etc., são atualizações das negociações com eles travadas, as quais garantem, em grande parte, a circulação da água por inúmeros caminhos, inclusive pelos próprios canais de irrigação limpos justamente no período da Festa da Água – também chamada de *limpia de acequias* (limpeza de canais de irrigação). Depois de meses desativados, os canais precisam estar inteiramente desobstruídos para receber as águas que darão vida às novas sementes, permitindo a boa circulação do líquido vital.

Dito isso, cabe agregar que a convivência entre os andamarquinos e as águas é fruto de um esforço contínuo e coletivo, diário e ritual. Devido às características geográficas e climáticas – um ambiente predominantemente seco, cujo relevo não é propriamente favorável à agricultura – isso poderia ser muito diferente, não fosse pelos esforços intensos da população

para cuidá-la, isto é, preservá-la de contaminações diversas, não desperdiçá-la, distribuí-la de forma equitativa entre todos, trabalhar para propiciar sua existência e abundância. Embora seja uma das características da água correr ou fluir, os andamarquinos sabem que, muitas vezes, é preciso considerável trabalho para que isso de fato aconteça. Esse é um movimento previsto na ordem do cosmos, mas nem sempre necessariamente realizável. Existem meios de estimular esse movimento para que ele seja contínuo e, é claro, nem toda a água existente na natureza movimenta-se da mesma forma. Eis aqui uma das condições da agricultura andamarquina e o principal trabalho dos gestores da água em Andamarca: fazer a água se movimentar. Assim, a *Comisión de Riego* pode ser entendida como instituição que remonta a um modo de organização tradicional (de tempos pré-hispânicos) que trata dos modos de reter a água, armazená-la e distribuí-la, preocupações que acompanham a todos durante o ano agrícola inteiro. Se os andamarquinos não fossem capazes de fazer a água circular entre suas roças, sua agricultura não seria tão bem-sucedida desde tempos pré-hispânicos – uma vez que as precipitações da estação chuvosa seriam insuficientes para manter a excelência agrícola. Importante ressaltar que a agricultura andamarquina é praticada ainda hoje em plataformas agrícolas pré-hispânicas chamadas de *andenes*, os quais são dispostos de forma escalonada ao longo de encostas de cerros e vales, o que permite aproveitar de forma eficaz os microclimas da região e outras vantagens advindas desse tipo de tecnologia ancestral (CABALLERO, 2020b).

Portanto, o que se quer apontar nesta introdução é que a Festa da Água e a execução da *danza de tijeras* são parte da culminação do trabalho para propiciar abundância de água, agradecendo e, ao mesmo tempo, atraindo fertilidade para o novo ciclo que se inicia. Neste contexto, os *danzantes* são mediadores ímpares entre viventes diversos e humanos, sem os quais não haveria

Festa (CABALLERO, 2019a). Entretanto, o que se pretende destacar neste texto é que a *danza de tijeras* desde sua origem está relacionada com a reconexão entre os vários viventes, humanos e não humanos que compõem a paisagem: montanhas, águas e diferentes lugares sagrados, emergindo precisamente com este propósito durante o período colonial. Um aspecto importante sobre o caráter da *danza de tijeras* (CASTRO-KLARÉN, 1990; ARCE SOTELO, 2006; MONTOYA ROJAS, 2010), o qual não foi abordado por mim anteriormente (CABALLERO, 2018b; 2019a).

De acordo com a etnografia realizada em Andamarca¹¹⁴, a resistência dos corpos dos *danzantes* (chamados, por vezes, de filhos da água), bem como de outros personagens da Festa da Água, como os *ñawin* (que movem-se como a água, correndo pelo povoado de forma animada e contínua), é impressionante. Ambos, *danzantes* e *ñawin*, têm seus corpos transformados em maior ou menor profundidade por seres das águas (*Sirena* e *Diablo*), mostrando-se muito mais resistentes e hábeis por conta disso (ver CABALLERO, 2018b). No caso dos *danzantes*, essa resistência chega a tal ponto que, para os espectadores, torna-se quase impossível acreditar: como perfurar o corpo com espinhos, pregos e agulhas e não sangrar? Estas capacidades de fazer o impossível, feitos impressionantes, proezas – como também observa Montoya Rojas (2007), Herrera (2005), Castro-Klarén (1990)¹¹⁵ –, lhes são transferidas por essa paisagem viva e poderosa com a qual os *danzantes* estão sempre buscando pactuar, negociando e associando-se de várias maneiras (CABALLERO,

114 • Realizei pesquisa etnográfica em Andamarca, entre 2009 e 2011, por aproximadamente 15 meses, durante meu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Após a conclusão do doutorado, realizei mais dois curtos períodos de campo em Andamarca, um em 2014 e outro em 2016. Agradeço a Capes também pela bolsa durante o doutorado, a qual me permitiu realizar a pesquisa.

115 • Por exemplo, carregar água em um cesto como grande feito de um bom *danzante* (MONTOYA ROJAS, 2007). Ou, conforme aparece no livro do Prof. Carlos Herrera Alfaro (2005, p. 3), andamarquino estudioso de costumes locais, entrar em um dos orifícios da harpa e sair por outro em frente de todos, como certa vez teria feito Cirilo Inca, outro *maestro* da *danza de tijeras* andamarquino, o qual infelizmente não cheguei a conhecer.

2019a). Certamente a água, nesse sentido, possui grande destaque em Andamarca, mas não se trata somente dela e dos seres que nela vivem ou mais diretamente associados a ela, senão de uma diversidade de seres. Sublinho, ainda, que essa paisagem que estamos chamado de ‘viva’ é uma paisagem que se manifesta de forma contundente, capaz de “afectar en lo corporal y en lo espiritual y producir un desequilibrio tal que en algunos casos puede llevar a la muerte”, como nos lembra Vilca (2009: 246). Esses seres são eles próprios a paisagem, a qual pode aparecer na literatura antropológica andinista como “paisaje vivificado” ou “viviente” (MARTÍNEZ, 1976; ARNOLD YAPITA, 1996; GOSE, 2001; VILCA, 2009).

Sendo assim, o objetivo mais amplo deste trabalho é mostrar como essa paisagem viva está relacionada com a *danza de tijeras* desde sua origem, a qual remonta ao período colonial (MILLONES, 1990; ARCE SOTELO, 2006; MONTOYA ROJAS, 2010), precisamente à segunda metade do século XVI. Neste texto, porém, algo que trato de evidenciar mais especificamente é como essa resistência física dos *danzantes de tijeras*, a qual emerge com ênfase em minha pesquisa etnográfica, e o protagonismo dessa paisagem estão relacionados, de certa forma, com um desejo contracolonial, uma capacidade dos povos andinos de resistir às violências coloniais. Isto é, duas formas de resistências que se encontram e se articulam nessa complexa e belíssima arte, de modo que proponho pensá-la como descolonização (RIVERA CUSICANQUI, 2015) da própria dança e, pode-se dizer também, um modo de dançar contra o Estado (ACSELRAD, 2017). Uma expressão artística que ultrapassa a noção mais comum de dança, sendo em si mesma, desde seu princípio, um meio de resistir às capturas impostas pela colonização, que apresenta ainda contemporaneamente certos traços contracoloniais – conforme mostrou-me a etnografia realizada em Andamarca. Ao dançarem, não só os *danzantes* se movem, mas outros seres se

movem junto – como a água (CABALLERO, 2018b) –, pois seus corpos somente estão completos, como dizia-me Chuspicha, se “são com” outros (DE LA CADENA, 2018), no caso o *Diablo* e a *Sirena*. Proponho, ainda, que não se deve perder de vista que essa capacidade dos *danzantes* de fazer o impossível, conforme mencionei acima, também está presente desde a origem da *danza de tijeras*, sendo a sua própria emergência e prática em tempos coloniais uma forma de lograr o impossível. Destaco isso nesses termos, pois, cabe lembrar, tratava-se de um tempo marcado pela busca incansável dos colonizadores pelo extermínio das relações entre as populações andinas e outros viventes poderosos – que lhes davam/dão poder –, o que foi amplamente conhecido como “extirpación de idolatrias” (ver DUVIOLS, 1977; GUAMAN POMA DE AYALA, 1980; MILLONES, 1990; BURMAN, 2011; LEÓN-LLERENA, 2020). Era precisamente a quebra dessas relações e desses pactos o alvo das investidas colonizadoras, pois disso dependia a conversão dos povos andinos ao catolicismo e sua cristianização, ou a possibilidade de saírem de seu ‘primitivismo’.

Portanto, na primeira seção deste artigo será apresentada uma breve descrição da *danza* a partir de dados etnográficos coletados em Andamarca, sobretudo através de meu aprendizado com Chuspicha, caro amigo e grande *danzante* a quem dedico este texto. Nessa parte destacarei a dinâmica da performance da *danza*, seus movimentos, seus passos, sua música e como a paisagem aparece através de todos esses elementos, além, é claro, do corpo dos próprios *danzantes*. Na segunda seção mostrarei como as origens da *danza de tijeras* nessa porção dos Andes peruanos, no século XVI, estão estreitamente relacionadas com essa paisagem viva e poderosa. Finalmente, na terceira seção, destacarei que a performance, conforme acontece ainda em Andamarca, mostra traços contracoloniais da *danza* presentes na sua estrutura, sendo o seu desfecho um dos pontos que mais chamam atenção nesse

sentido¹¹⁶. Refiro-me ao fato de a vitória de um *danzante* nunca ser algo inequívoco.

// Danza de tijeras como movimento da paisagem viva //

Na Festa da Água de Andamarca, geralmente os bailarinos contratados são profissionais que se dedicam integralmente à *danza*, que vivem em Lima, onde há certo público para as artes *serranas* ou andinas, um dos efeitos das migrações das últimas décadas (ARCE SOTELO, 2006; MONTOYA ROJAS, 2010). Cada *danzante* e os músicos que o acompanham, um arpista e um violinista, são contratados pelos andamarquinos que gastam maior quantidade de água para irrigar seus *andenes*. Isso se deve ao fato da Festa da Água estar organizada segundo o sistema de *cargos*, cujo princípio fundamental é a rotação de *cargontes*, ou seja, das pessoas que *pasan cargos*, as responsáveis por providenciar os elementos que compõem a festa – o que não aprofundaremos aqui por questões de espaço (ver mais em OSSIO, 1992). Novos *cargontes* são eleitos a cada ano, sendo o cargo relativo aos *danzantes* o mais importante e também o mais caro, por isso mesmo destinado a pessoas maduras (devendo haver pelo menos dois por ano para que haja, conseqüentemente, dois *danzantes* na festa e, assim, eles possam rivalizar), as quais provavelmente já terão recursos para assumir um compromisso tão dispendioso – e por essa razão provavelmente terão mais terrenos e/ou animais, gastando mais água para mantê-los, correspondendo a um princípio de proporcionalidade. Essa é também uma maneira de fazer circular as responsabilidades, os esforços, o prestígio, permitindo que nem os responsáveis por determinados encargos, nem aqueles que experimentam as distinções proporcionadas pelo prestígio, sejam sempre as mesmas pessoas e acostumem-se a tais posições (CABALLERO,

116 • Destaco isso porque em outros circuitos da *danza de tijeras*, sobretudo nos urbanos, parece-me que outra estrutura da competição/avaliação predomina.

2020a). Oferecer e agradecer a todas as águas e esforçar-se para que sempre existam em abundância são atitudes vistas como uma retribuição obrigatória por parte de todos aqueles que têm sua existência diretamente relacionada a elas, uma forma de reconhecer que são interdependentes.

A *danza de tijeras* é historicamente praticada por homens, porém, nas duas últimas décadas, algumas jovens mulheres começaram a dançar profissionalmente. Ainda que muitos artistas se familiarizem com ela desde criança, o auge da carreira de um *danzante de tijeras* provavelmente se concentrará entre o começo de sua vida adulta e seus 30 anos de idade, o que demonstra que seu êxito está associado de alguma forma ao seu vigor físico, quando o corpo é ágil, como disse-me Chuspicha, diferentemente do *cuerpo pesado* que temos quando envelhecemos. Ao ritmo de uma harpa e um violino, o *danzante* executa passos elaborados ao mesmo tempo que, com uma das mãos, maneja habilmente uma tesoura. Na verdade, a tesoura é um instrumento musical idiofônico cujo som é produzido pelo choque das duas lâminas de metal (ARCE SOTELO, 2006), o qual, segundo os andamarquinos, remete ao som das águas.

De acordo com Chuspicha, a *danza de tijeras* apresenta uma sequência de 36 músicas específicas, chamadas de *tonadas*, as quais são acompanhadas por 360 passos. Certa vez, quando solicitara minha ajuda para digitar um pequeno texto a fim de transformá-lo num tríptico para distribuir em seu Museu – sobre o qual falarei adiante –, ele chegou a enumerar todas as *tonadas*, falando um pouquinho sobre cada uma. São elas: 1) *Ensayo*: dança lenta ao compasso da tesoura; 2) *Pasacalle*: caminhar pelas ruas; 3) *Tonada*: dança com mais rapidez; 4) *Zapateo*: dança de intensidade e rapidez; 5) *Juego*: número impactante para o público; 6) *Alto ensayo*: dança em saltos; 7) *Pampa ensayo*: dança no chão; 8) *Patara*: dança na ponta dos pés; 9) *Negrito*: números de rapidez; 10) *4 Esquinas*: dança com saltos em forma de cruces;

11) *Wallpa Waqay*: canto do galo a partir das 4:00 da manhã; 12) *Tipac tipac*: dança de rapidez com as pontas dos pés ficando no chão; 13) *Siu sau*: dança rápida com mudança veloz dos passos, em que os pés golpeiam o chão mais rapidamente; 14) *Huaychao*: dança rápida ao ritmo de uma tonada que é como se fosse a ave de mau agouro cantando; 15) *Lurinsacha*: dança muito rápida; 16) *Saqacha*: dança com compasso “meio falhado”, quando se sai um pouco do compasso intencionalmente; 17) *Cascavelina*: dança parecida a “um bêbado tocando a tesoura”; 18) *Lucerito*: dança muito lenta agitando os pés; 19) *Hirascha*: dança raspando os pés no chão; 20) *Chuschunguina*: dança com saltos fazendo tocar ambos os pés; 21) *Tacón de palo*: dança como aprendiz; 22) *Pampa y caballo*: dança cujo ritmo é como o passo do cavalo; 23) *Aurea*: batismo da vestimenta do danzaq; 24) *Incaico*: dançando como o Inca, “adornando com os pés”, ou seja, fazendo coreografias pequenas com os pés, mais delicado, mais elaborado, são passos “especiais”; 25) *Taytacha Asirichiy*: essa é a dança de “fazer deus rir” (dança alegre para o santo padroeiro homenageado em uma festa, por exemplo); 26) *Toqto*: dança arrastando os pés; 27) *Volteo – prueba*: números de acrobacia; 28) *Qero Qispy*: número em que há competição de *danzantes* subidos num pau; 29) *Huamanguino*: dança olhando para o sol, para acima; 30) *Payaso*: dança de “palhaçada” fazendo piadas e brincadeiras; 31) *Pasta*: agulhas, arames, espinhos e [comer] sapos; 32) *Raki Rake*: quando os oponentes se despedem amigavelmente; 33) *Torre*: números em que o *danzaq* desliza por uma corda; 34) *Huaqtanacuy*: briga com chicote; 35) *Mala vida*: quando culmina o sofrimento do *danzaq* e ao dançar essa música seu corpo se sente relaxado; 36) *Agonía*: morte do *danzante*.

Grande parte dos passos se caracteriza por requerer de seu executor considerável agilidade, leveza e graça ao mesmo tempo, movimentos miúdos e delicados que contrastam com outro tipo de performance, menos sutil, mais forte e impactante que

marcam outros momentos da competição, como as acrobacias. Nota-se que ora os movimentos pedem mais intensidade e rapidez, ora são mais lentos e tranquilos. Algumas tonadas imprimem no ambiente um tom fúnebre e tenso, sobretudo mais para o final, durante as provas físicas (ARCE SOTELO, 2006), contagiando mais ainda os espectadores. De qualquer maneira, todos esses movimentos dos *danzantes* talvez nos remetam, de algum modo, a um movimento menos explícito: o das águas. Com isso, poderíamos dizer que os passos oscilam entre o fluir contínuo das águas de um rio, a força de uma catarata, as águas que entram em um *andén*. Assim, não só a música, mas também os passos nos remetem à água. Essa relação me foi sugerida por uma imagem frequentemente associada aos passos dos bons *danzantes de tijeras*: diz-se que eles são capazes de “dibujar filigranas con los piés y con el cuerpo” (HERRERA ALFARO, 2005, p. 3) de tão finos, ágeis e elaborados que são seus movimentos, ou como disse Chuspicha sobre a vigésima quarta tonada: “adornar com os pés”. Ao dançar, eles desenham o espaço com seus pés, lembrando-nos das águas que percorrem as *eqas* (pequenos caminhos feitos no solo com uma ferramenta para que a água seja melhor distribuída ao longo de todo o terreno) dentro do *andén* quando da irrigação.

O folheto de três faces, por isso tríptico, deveria contribuir para informar possíveis visitantes de seu Museu sobre *qué cosa seria danzante*, uma forma um tanto bem-humorada de ele dizer que sabia que muitas pessoas não entendiam sua arte. Não era um folheto com dados estereotipados ou superficiais, disponibilizados por qualquer um, mas com informações brindadas por Chuspicha, um *danzante* notável, conhecido para muito além das fronteiras de Andamarca¹¹⁷, que alcançara

117 • Chuspicha era um artista muito requisitado e procurado por outros artistas e estudiosos da *danza de tijeras*, pessoas que iam até Andamarca para ouvi-lo e entrevistá-lo. Uma de suas participações mais importantes, ou que mais fronteiras ultrapassou, foi no filme peruano *Kachkaniraqmi (Sigo Siendo)* de 2013, dirigido por Javier Corcuera Andrino. O trecho em que Chuspicha aparece junto a músicos e a uma conhecida *danzante* mulher pode ser visto no link:

tremendo êxito quando jovem e, talvez o mais importante, um herdeiro dessa arte. Sim, ele havia herdado o talento de seus antepassados, desde os mais distantes até os mais próximos e, assim como os outros, auxiliara também a passá-lo para seus descendentes, ou melhor, para sua filha que, mesmo sendo mulher, atreveu-se a tocar suas *tijeras* e dançar ainda muito jovem, contrariando a tradição da *danza*.

Andamarca é considerada pelos andamarquinos e povoados vizinhos como berço (no sentido de origem) de *danzantes de tijeras*, algo que Chuspicha sempre fazia questão de mobilizar ao se dizer descendente de várias gerações de *danzantes* da família Ramos. Filho de um *danzante*, Cesario Ramos Huamani, e de Beatriz Tito Inca, teve dois irmãos que também formaram-se nessa arte, Andrés e Cesario. Seu pai foi quem o ensinou a dançar quando ele tinha por volta de cinco anos. Aos 15 anos foi para Lima, o destino mais comum de todo *danzante* “de província”, para aprender com outros mestres e, assim, tornar-se mais experiente e reconhecido. Trabalhando no texto para seu Museu é que ele contou-me que fazia aproximadamente quatro séculos que membros da família Ramos tornavam-se *danzantes*, mencionando ao todo 12 parentes¹¹⁸. Afinal, esse era um dado importantíssimo que o distinguia de muitos outros e, portanto, deveria constar no folheto, pois mostrava o quanto sua família estava relacionada com esta arte. Diz-se que não basta alguém querer dançar, senão que os *Apus* escolhem os bailarinos. Em outras palavras, é possível aprender a *danza* sendo aluno de um *maestro* (mestre) como Chuspicha, porém, para chegar a ser um *danzante* exitoso e um *maestro* é preciso percorrer um longo

<https://www.youtube.com/watch?v=P2noJb4jQNw>.

118 • Familiares *danzantes* de Chuspicha citados por ele: 1) Andres Ramos (antepassado primeiro); 2) Pedro Ramos (pai do tataravô); 3) Saturnino Ramos Inca (tataravô); 4) Romaldo Ramos Quillas (bisavô); 5) Mariano Ramos Quillas (tiobisavô); 6) Pablo Ramos Astovilca (avô); 7) Cesario Ramos Huamani (pai); 8) Andres Ramos Tito (irmão); 9) Froilan Ramos Tito; 10) Cesario Ramos Tito (irmão); 11) Ana Gisela Ramos Mendoza (filha); 12) Estoyco Ramos (sobrinho).

caminho, o qual está relacionado à vontade de seres outros¹¹⁹. A *danza de tijeras* expressa uma relação tão estreita com os *Apus* (lugares onde se originam águas) que talvez possamos dizer que aquilo que se herda, como no caso de Chuspicha, seja parte dessa relação que não começaria com o artista que está sendo iniciado, mas que já teria começado com seus ascendentes. No caso de jovens que aprendem com seus professores, talvez isso também possa acontecer quando demonstram notável aptidão e habilidade tornando-se discípulos destacados¹²⁰.

Froilán Ramos, cujo nome artístico era Chuspicha (diminutivo de mosca em quéchua), foi *maestro* da *danza* durante trinta anos e durante sua carreira artística recorreu mais de 180 lugares (*plazas*) como *danzante*. Em 1982 foi campeão da *danza* em Lima. Em 2004 fundou a *Escuela de Danzantes de Tijeras*, e anos depois, em novembro de 2010, o *Museo de Danzantes de Tijeras*, um pequeno lugar onde reunia desde fotos suas e de seus familiares *danzantes*, recortes e reportagens de jornal e revistas sobre eles e sobre sua carreira, até certificados, troféus, *illas* (pedras talhadas naturalmente) e vestimentas de *danzantes* confeccionadas por ele mesmo, as quais se destacavam pelo acabamento dos detalhes (bordados, espelhos, brilhos e franjas)¹²¹ feitos à mão. Era assim que ele ganhava a vida: ensinava sua arte a crianças; fazia roupas de *danzante* por encomenda; e nos últimos anos de sua vida tentava alavancar seu Museu como um importante espaço sobre a história da *danza*¹²², cobrando ingressos modestos aos

119 • Isso coincide com o que Saint-Sardos (2013) fala sobre o aprendizado dos *danzantes*.

120 • O célebre conto de José María Arguedas, “La agonía de Rasu Ñiti”, trata exatamente disso: um jovem discípulo de um *maestro danzante* que herda suas capacidades relacionadas à dança.

121 • A vestimenta do *danzante* é composta por muitas partes (ao todo 16) com significados elaborados. O chapéu, por exemplo, tem a forma de uma lagoa e suas franjas representam o *huamani* ou condor; a cauda representa a cola do diabo em forma de cobra; o lenço do pescoço impede que a energia do interior do *danzante* escape pelo pescoço; a calça é como a pele do condor; e a tesoura é composta por duas partes de ferro, uma maior e mais pesada, cujo som é mais grave, considerada sua porção “macho”, e a outra menor e mais leve, cujo som é mais agudo, é a “fêmea”.

122 • Pouco antes da inauguração do Museu de *Danzantes* de Chuspicha recebemos com alegria a notícia de que a *danza de tijeras* havia entrado para a lista do patrimônio imaterial da Unesco.

visitantes que por ventura passavam por Andamarca. De vez em quando ele ainda dançava, sendo contratado para apresentações demonstrativas e não mais para competições. Quando o conheci, em 2009, ele tinha pouco mais de 40 anos, e já não dançava profissionalmente, o que se devia, pelo que entendi, não só por sua idade, mas principalmente por alguns problemas de saúde que anteciparam sua aposentadoria da vida de *danzante* – desordens ou desequilíbrios na saúde de um danzante geralmente são atribuídos, aos olhos dos demais, a pactos mal cumpridos com os seres que lhes transferem poderes, ou até mesmo como parte das negociações que sempre envolvem algum ‘preço’ a ser pago pelo artista.



Chuspicha e o violinista Máximo Damián Huamaní.
San Diego de Ishua, 2010. Foto da autora

Nas duas primeiras noites da Festa da Água, os artistas costumam fazer exposições pelas ruas de Andamarca, preliminares da grande competição que terá lugar nos dias seguintes que servem para que todos os *danzantes* – o número pode variar, mas como mencionado anteriormente, tem que haver ao menos dois para que haja competição – se apresentem e assim o público vá escolhendo seus preferidos. Finalmente, nos dias centrais ocorre a grande competição em praça pública. O público chega cedo para garantir um bom lugar. Iniciado o momento tão esperado, as torcidas, nutridas continuamente pelos *cargontes* com cerveja, enaltecem intensamente a seus favoritos com gritos estimulantes e que explicitam a rivalidade como: *¡Mira a tu papá! ¡Mira a tu papá!*; literalmente “Olha o teu pai!”. Aqui o “pai” explicita a experiência, supostamente maior e, assim, a precedência do bailarino em comparação aos demais.

A competição vai se desenvolvendo ao redor dos passos da *danza*, sendo que as primeiras tonadas executadas pelo duo de harpa e violino se combinam com passos que vão se acelerando na medida em que a sequência da música vai evoluindo. Há muitas micro-variações de cada passo tão sutis que um observador pouco familiarizado dificilmente conseguirá perceber qual dos bailarinos está em vantagem. O primeiro *danzante* apresenta um passo e logo depois um de seus rivais executa o mesmo passo, mas agregando-lhe algo mais, outros micro movimentos para torná-lo mais primoroso, difícil e único ao mesmo tempo. E assim sucessivamente, até que todos tenham apresentado sua aptidão neste passo. Depois disso, passa-se à próxima rodada. Isso se chama *contrapunteo*: um faz e o outro responde. Esta estrutura responsorial e de rotação acompanha toda a competição, marcando a importância da ordem de apresentação dos bailarinos: aquele que se exhibe primeiro guarda sempre alguma vantagem sobre aqueles que o sucedem, os quais devem superar o primeiro. A rivalidade entre as torcidas se intensifica

ao longo das horas e a competição pode durar cinco, seis horas ou mais.

Na parte final, após a trigésima *tonada* – chamada *Payaso*, momento específico para dançar e fazer “palhaçadas” e brincadeiras –, o clima da competição muda tornando-se mais tenso incluindo, a partir daí, acentuado perigo e risco de morte. É quando aparecem números de acrobacia e desafios com espinhos, agulhas, pregos, brasas, vidros etc. Este é precisamente o momento em que os poderes dos *danzantes* se tornam mais explícitos, uma vez que eles se deitam sobre cactus, caminham sobre brasas, perfuram o corpo com pregos e outros artefatos cortantes sem sequer sangrar. Diante da resistência desses corpos, algumas pessoas impressionadas exclamam: *¡Esto no es humano!*. E mesmo que todos os anos o espetáculo se repita, mudando os *danzantes*, a plateia parece ficar sempre impressionada. De fato, é uma apresentação impressionante, ainda mais porque os *danzantes* parecem não sentir nenhuma dor¹²³.

Próximo ao final, os bailarinos executam um momento ápice que também envolve considerável risco: a descida da torre da igreja. Os *danzantes* descem por uma corda, estendida até uma árvore ou outro ponto seguro na praça, exibindo arriscadas acrobacias e quanto mais surpreendentes e perigosas essas forem, melhor. Um bom *danzante* deve fazer isso. Esta é uma prova muito esperada pelo público, a qual consolida o destaque de um dos artistas e o que podemos chamar de vencedor. No entanto, é preciso dizer que a vitória nunca é algo claro, inequívoco, sendo geralmente objeto de controvérsias. Em festas como estas, os aplausos e os gritos dos espectadores indicam quem é o melhor bailarino, daí a importância das torcidas. Não

123 • Para o etnomusicólogo Manuel Arce Sotelo (2006, p. 137), o que pode ser chamado de “fakirismo” é também um dos momentos mais “espetaculares” da performance da *danza de tijeras*: “Diversos aspectos son inexplicables y hasta difíciles de presenciar: la ausencia de dolor, de sangre, de cicatrices o del mínimo malestar durante los números de Pasta (comer vidrios, plantarse cactus sobre el cuerpo, atravesarse la piel con objetos punzantes, etc.). Todo esto contribuye a la fama de los danzan y al halo sobrenatural y misterioso que los rodea”.

há um conjunto de avaliadores para julgar a habilidade de cada artista e declarar um ganhador. Não se tratando de um concurso, mas de um tipo muito especial, e positivo, de competição – sobre o qual falaremos na última seção. Assim, ao perguntarmos aos espectadores quem ganhou a competição, diferentes respostas podem surgir. Nota-se que o que anima os andamarquinos é, sobretudo, a competição em si, a qual não é finalizada por uma declaração oficial marcando as posições de vencedor e perdedor, sendo a controvérsia acerca de quem ocuparia tais posições o que cumpre um papel fundamental na disputa em sentido amplo. Mas, afinal, que competição é essa? Voltaremos a esse ponto na terceira seção.

**// Reconexão com viventes poderosos
e a origem da *danza de tijeras* //**

A *danza de tijeras* é originária da região que abarca os departamentos de Ayacucho, Apurímac, Huncavelica e o norte de Arequipa, a parte sul dos Andes centrais do Peru, denominada “Trapecio Andino” e que coincide com o território ocupado pela Confederação Chanca até a primeira metade do século XV (ARCE SOTELO, 2006). Segundo o antropólogo Rodrigo Montoya Rojas (2010, p. 212), a origem da *danza de tijeras* teria relação com “el movimiento indígena de resistencia cultural y política conocido como Taqi unquy¹²⁴ [enfermedad del canto] en 1565”, sendo um de seus propósitos reivindicar o retorno das “wak’as” (“huacas” ou “guacas”), isto é, os lugares poderosos e, pode-se dizer, sagrados, demonstrando uma profunda relação entre prática ritual e a paisagem andina. Com a chegada dos colonizadores espanhóis, que consideravam os rituais celebrados aos seres-lugares sagrados andinos como algo demoníaco, as divindades locais teriam se silenciado a ponto de fazer os habitantes pensarem que elas poderiam ter ido embora ou até morrido (MONTROYA ROJAS, 2010).

¹²⁴ • Também “Taqi ongoy”, “Taqi onqoy” e “Taki Onkoy”.

Ainda que para alguns a origem da *danza de tijeras* não tenha relação alguma com o Taki Onqoy, e embora possamos elencar controvérsias sobre o tema, para meu amigo Chuspicha, que muito me ensinou durante o período em que estive em Andamarca, essa relação era um fato. Desde as primeiras vezes que falei com Chuspicha, quando da primeira visita que fiz em 2009 aos primórdios do que viria ser o pequenino *Museo de Danzantes de Tijeras*, essa dança teria emergido por volta de 1560 como desdobramento do movimento Taky Onqoy, expressão que segundo ele significava *canto a la enfermedad*. Aproximadamente cem anos depois teriam aparecido *caballeros danzantes*, conhecidos como *danzaq arrieros*. Antes desses, ainda, ou dos que eram conhecidos por esse termo, havia *danzantes* que eram chamados de *diablos* porque, contava-me ele, são bailarinos que têm um grande conhecimento sobre magia e outras coisas secretas, *capazes de llenar su cuerpo de espinas y agujas* e, também por isso, associados ao *Diablo*. Até aproximadamente antes de 1940 eram chamados somente de *danzaq*, seu nome quéchua bastante usado até hoje, depois de *danzantes* e, finalmente, de *danzantes de tijeras*.

O movimento Taki Onqoy é considerado como uma resposta em forma de resistência às ideologias dominantes da época, o cristianismo e seu deus cristão, e tudo que fazia parte da cultura espanhola, segundo Castro-Klarén (1990, p. 415), “desde su discurso hasta sus alimentos y vestuario”. A sensação catastrófica da colonização, de uma impactante inversão do mundo, marca profundamente os habitantes locais. Nesse sentido, a função das *huacas* era “luchar y expulsar a los invasores en conjunto con su dios” (1990, p. 415), e para isso era preciso evitar o contato com os novos lugares sagrados (igrejas), com a comida e com a roupa dos espanhóis. Práticas cujo propósito era guardar o corpo e os próprios lugares sagrados, fortalecendo-os dessa forma, não permitindo que fossem atravessados pela forças colonizadoras e, assim, fossem perdendo sua força. Para Anders Burman (2011, p. 140), o Taki Onqoy está relacionado a uma proposta de

“descolonização plena”, conceitualizada e articulada em termos de “retorno de las huacas”, segundo ele traduzido como “la enfermedad del baile”. Apesar das controvérsias que podem ser levantadas em torno do movimento e de seu caráter milenarista e/ou sua relação com a *danza de tijeras*, diz o autor:

[...] si aceptamos como un hecho histórico la existencia de Taqi Onqoy como un movimiento de revitalización cosmológica y con un mensaje milenarista, hay ciertos aspectos de ese movimiento que nos pueden ayudar a entender el proceso contemporáneo del retorno de las wak’as; es decir, en este caso nos pueden dar una pauta para llegar a entender la intensidad existencial y las experiencias transformadoras que semejante retorno puede implicar. Encontramos relatos sobre indígenas que durante los rituales de Taqi Onqoy ‘temblauan y se reuolcauan por el suelo, y outros tirauan de pedradas como endemoniados, haciendo uisajes’ (Molina 1917: 99). Estas son obviamente descripciones de experiencias intensas más allá de lo ordinario. Asimismo, hay aspectos de Taqi Onqoy que parecerían ser extraños pero que en la luz de la práctica ritual contemporánea quedarían menos sorprendentes, como por ejemplo el hecho de que las wak’as que habían estado infundidas en ciertas características del paisaje, como son las rocas, los cerros, los ríos, etcétera, comenzaron a **moverse en el paisaje, a volar y entrar a cuerpos humanos y hablar desde ahí** (Mumford 1998: 152; Molina 1917: 99). Si esto habría sido algo extraño para los curas del siglo XVI, no sería nada raro para los maestros ceremoniales aymara del siglo XXI, ya que las wak’as a la cuales los maestros me han introducido son perfectamente capaces de moverse, de volar, de entrar y salir de seres humanos hablar desde donde les parezca, ya que las wak’as son fundamentalmente ajayu, lo que convencionalmente y por falta de mejor término se traduce como ‘espíritu’ o ‘alma’. Si queremos entender la dinámica de la wak’a, tenemos que entender la naturaleza del ajayu (BURMAN, 2011, p. 142; grifos meus).

A ênfase de Burman é que isso que pode ser chamado de espírito ou alma, o “ajayu”, não deve ser encarado como uma exclusividade humana no mundo andino, mas como algo que diz respeito a uma porção de outros seres, como pedras, rochas e montanhas, pois é algo que “integra la humanidad a una red más amplia de vida” (2011, p. 142).

Donde hay vida, hay ajayu y viceversa. [...] El ajayu **no es una ‘cosa’ o ‘esencia’ fija que uno tiene**, sino una cualidad dinámica que **impregna** el ser de uno, es la condición y el fundamento existencial del ser y estar en el mundo [...]. [p. 143] En vez de una dicotomía hay una transición gradual de espíritu a cuerpo y viceversa, en la cual el ajayu podría llegar a conceptualizarse como el nivel más intangible del cuerpo, y el cuerpo podría llegar a conceptualizarse como el nivel más palpable del ayayu. [...] El cuerpo tiene algo de espíritu y el espíritu tiene algo de cuerpo. En ese sentido, el hecho de que el ajayu pueda trasladarse tanto en el tiempo como en el espacio, por ejemplo en los sueños, no significa que el cuerpo sea una ‘casa’ o una ‘cáscara para el ajayu’. Lo que es más, si hablamos de las wak’as, no es que simplemente viven en las piedras, las rocas y los cerros, sino son también estas piedras, rocas y cerros (BURMAN, 2011, p. 142-143; grifos meus).

Estes seres que são as *huacas*, que são a própria paisagem, que nos permitem falar de uma paisagem andina viva, são plenamente capazes ainda hoje, segundo Chuspicha, de transformar os corpos dos *danzantes* para que eles estejam aptos a praticar a *danza de tijeras* com sucesso: *el cuerpo del danzante no está completo sin los pactos con el Diablo, los Apus y la Sirena*. A respeito dessa incompletude, conforme já explorei mais detalhadamente em Caballero (2019a), algumas reflexões a partir das ideias de Chuspicha nos interessam para o argumento em questão naquele e também neste texto, a saber, que o encontro com os viventes poderosos que transformam esse corpo não acontecem em qualquer lugar, mas em lugares *salvajes*, liminares, perigosos e, por isso, mais *poderosos*. Este é o ponto de encontro entre as origens da *danza* e seu exercício mais contemporâneo. Um desses lugares são as cataratas, e outro, segundo Chuspicha, é a *puna*, o espaço mais selvagem na ecologia andamarquina – tampouco qualquer lugar na *puna*, de preferência aqueles mais remotos, mais inacessíveis e, por isso, provavelmente lugares “onde ninguém pisou”, os lugares *vírgenes*. Percorrendo tais espaços é que o corpo do *danzante* será atravessado pelas forças dessa paisagem, impregnando-se de seus poderes.

Para Chuspicha, o escritor e antropólogo José María Arguedas (1911-1969) foi uma figura muito importante para a *danza de tijeras*, pois através de seu trabalho proporcionou a difusão da *danza* país afora, o que contribuiu sobremaneira para seu reconhecimento¹²⁵. Uma *arte netamente serrana*, ou seja, autenticamente andina, segundo Chuspicha, a qual antes disso, da notoriedade alcançada através de Arguedas – um autodeclarado amante desta *danza* – era uma expressão artística pouco valorizada e, não raro, uma arte potencialmente associada a algo ruim, negativo e maligno, sendo *diablos*, inclusive, um sinônimo (pejorativo) para *danzantes*. Mas Chuspicha explica do que se trata o que ele chama de fé, talvez por falta de palavra melhor, e como ela está relacionada à sua arte:

Como danzantes, a la naturaleza tenemos fe como a un dios, aunque en nuestra vida civil [fora da vida de danzantes] somos catolicos. Creemos que la naturaleza tiene poder, por eso hacemos pacto con los cerros, cóndores y cataratas. Creemos que son como dioses y nos dan más valor y protección. Antes de bailar hay que pedir permiso al apu-huamani [montanha protetora/espírito da montanha¹²⁶] del pueblo, sino los pasos no te salen, es como si tu cuerpo estuviera incompleto. A la Sirena hacemos pagapas con más requisitos¹²⁷, ella es quien nos da más poder.

Para Chuspicha, a busca por conhecimento por parte de um *danzante* se opunha ao interesse por dinheiro, um contraste que emerge sobretudo se consideramos os circuitos urbanos da *danza*, os quais se diferenciam consideravelmente dos do interior do país, como é o caso de Andamarca. Chuspicha

125 • O conto La agonía de Rasu-Ñiti de José María Arguedas, publicado em 1962, certamente é uma dessas contribuições literárias e, por que não dizer, etnográficas. Aliás, sobre o caráter etnográfico da obra literária do escritor ver Natali (2005, 2018). Sobre a importância da *danza de tijeras* na obra de Arguedas ver Álvarez González (2007) e Martin Lienhard (1983). Sobre as diferentes e ricas concepções de música andina que aparecem na obra literária do escritor, ver Julio Mendivil (2015).

126 • Também pode ser uma ave, falcão ou condor, ambas expressões dos *apus*. Chuspicha mesmo sempre me dizia que os dois, montanha e condor, “trabalham juntos”.

127 • Requisitos são os componentes de uma oferenda: bebidas, cigarros, folhas de coca etc.

viveu e dançou em Lima alguns anos, onde também teve êxito. Portanto, conhecia este outro universo da danza e dizia que lá havia *otra forma de presentación, otra forma de cumplir contrato*, com apresentações em teatros e casas de espetáculos: *Ese baile ya es mestizo!* Aparentemente, uma das motivações para que ele dissesse isso na ocasião, ainda quando da preparação do tríptico, era que além da forma de apresentação e de seu contexto serem diferentes, *los músicos ya tocan cumbia, rock, y otros ritmos. Antes los músicos tocaban músicas de la sierra. Eran temas que tenían inspiración en la naturaleza: rayos, truenos, cataratas...* Era essa relação que, de alguma forma, parecia guardar um certo sentido importante da *danza de tijeras* para ele.

// Competição que anima //

As competições, em geral, são desafios que os andamarquinos costumam levar muito a sério, mas que não chegam a resultar em uma atmosfera negativa em que os ânimos acirrados confluem para situações tensas, em que a raiva e o ressentimento possam levar a comportamentos ofensivos ou ao descontrole dos grupos. Na maioria das vezes, o que se vê é o desejo geral de que todos participem do jogo levando-o a sério, isto é, tratando-o como uma brincadeira séria, com suas regras e seus efeitos: o mais importante deles, eu diria, a própria experiência de jogar, de viver a competição, mais do que vencer. O que teria me levado a tais considerações? Tentarei responder a essa questão a seguir.

A marcada presença da noção de desafio dessa dança, de desempenhar-se da melhor e mais criativa forma possível, fazendo o inimaginável, provocando a surpresa, o maravilhamento e a perturbação do público é notável. Os melhores *danzantes* são os que conseguem fazer isso, muito embora a *danza de tijeras* tenha um roteiro, um script, uma estrutura, que é repetida e inovada a cada prática. A resistência física dos corpos dos *danzantes*, inicialmente, não é necessariamente vista como uma resistência

política. Se pensarmos, contudo, nas suas origens, podemos sugerir uma relação entre as duas formas de resistência, sendo este um dos objetivos principais deste artigo como mencionado na introdução. Isso revela, ainda, a vitalidade de alguns traços que podemos chamar de contracoloniais da *danza de tijeras* e que seguem permitindo vê-la como uma forma de descolonização da dança. Um deles diz respeito à performance da *danza de tijeras* e o quanto a vitória de um bailarino não é algo inequívoco. A modalidade de competição que a *danza* engendra, sem avaliadores além do público, não privilegia a posição do vitorioso (único), abrindo espaço para interpretações múltiplas e controversas sobre quem ocuparia este lugar. Algo que, como já disse alhures (CABALLERO, 2019a), aquece sobremaneira a festa dos andamarquinos.

Em certa medida, algo semelhante aparece também atualmente através da corrida de touros que acontece todos os anos dentro da programação da Festa da Água (CABALLERO, 2019b). Apesar de ser um ritual herdeiro de duas tradições associadas ao que alguns chamariam de violência – as corridas espanholas em que ocorre a morte do touro ou, eventualmente, do toureiro; e nas corridas andinas peruanas, em sua expressão mais sangrenta, conhecida como *Fiesta de Sangre* ou *Yawar Fiesta*, os ferimentos envolveriam touros e condores, uma vez que estas imponentes aves são amarradas ao dorso dos primeiros (TOMOEDA, 2013) –, contemporaneamente vemos uma transformação cujo propósito não é a morte do touro, mas rir dele/com ele. Dentro da arena, além dos toureiros e do bravo animal, vê-se personagens cômicos: palhaços e homens vestidos de mulheres. O evento, que também é parte da Festa da Água, desperta sobretudo o riso, não havendo via de regra nem mortos nem feridos, ainda que o risco de morte esteja virtualmente presente. O encontro entre touros bravos e humanos na arena é mais uma das expressões da importância dos jogos e da competição entre os andamarquinos,

onde desafio e riso se relacionam estreitamente. Assim como na *danza de tijeras*, na corrida de touros não há declaração de um vencedor. A competição acontece um dia antes, na véspera da corrida, com o concurso de *comparsas* (de dança, música e canto) entre os *sectores ganaderos* (criadores de gado). A *comparsa* que fizer a melhor performance resulta vencedora, uma posição declarada e explicitada através de uma premiação – os primeiros lugares recebem prêmios (geralmente mantimentos). Mas a corrida de touros, em si, é um enfrentamento sem vencedores/perdedores, ninguém morre nem é ferido. E qual importância isso teria? Proponho que não vencer, neste caso, ou seja, não matar/ferir o animal, guarde algo da mesma subversão descolonizadora ou contracolonial da *danza de tijeras*, no sentido de que não é preciso que nenhum dos participantes seja declarado como vencedor/perdedor. Pode-se ver a corrida de touros como uma recusa por experimentar o êxtase proporcionado pela competição através de um jogo de morte e, em vez disso, uma busca pela euforia e por sua multiplicação com o riso. Ou talvez, como nos diz Silvia Rivera Cusicanqui (PAZARELLI, 2017, p. 228), sejam modos através dos quais as contradições convivem, “sin que el destino sea que uno tenga que ganarle siempre al otro”. Aí, nesse tipo de competição/jogo/esporte/brincadeira, podemos perceber algo do *ch'ixi* a que se refere a autora, que pode ser entendido como a possibilidade de “convivir entre diferentes manteniendo la radicalidad de la diferencia” - cuja alegoria, segundo ela, é justamente a *wak'a*.

Desse modo, se tomarmos a *danza de tijeras* e a corrida de touros como artes que desafiam, pode-se perceber o gosto dos andarquinos pelo desafio (*el reto*), por *retar* (desafiar) e pela competição. Contudo, como já mencionado, não estamos falando de uma competição qualquer. Trata-se de uma competição que engendra movimento, dinamicidade, que é capaz de seduzir a ponto de envolver a todos que se deixem permear pelas forças

do jogo e não apenas os seus protagonistas. Todo aquele que se engaja também se diverte, essa é praticamente uma regra. Não participar é recusar uma possibilidade de rir junto, de divertir-se. E, sabe-se que, o riso e a euforia coletiva proporcionam momentos de comunhão. Antes de finalizar, gostaria de insistir neste ponto, pois parece-me algo caro aos próprios andamarquinos.

Interessante notar que ambas, a corrida de touros e a *danza de tijeras*, não apenas fazem parte como são essenciais na Festa da Água, chamando-nos atenção o lugar que ocupam dentro dessa celebração. De um lado, a corrida parece ser a prévia ou o aquecimento para a grande competição final (a de *danzantes*); de outro lado, a corrida é antecedida pelo campeonato de futebol (ver MARQUES, 2010), outro promotor de grandes disputas, euforia, diversão, alegria, ainda que não em sua versão mais ‘competitivo-positiva’. Conforme Marques (2010, p. 1) há dois tipos de futebol andamarquino: o do cotidiano, chamado de “fulbito”, “praticado ao final da tarde numa quadra de futebol de salão em que os cinco jogadores de cada time enfatizam o caráter lúdico do jogo ao primar pelo ataque e pelo toque de bola em detrimento da defesa”, modalidade em que o “riso domina a cena e se fazem muitos gols, sem que os jogadores tenham posições fixas em campo”. E o de campeonato, esse sim chamado de “fútbol” (onze contra onze), “jogado nos campeonatos interdistritais realizados durante as festividades religiosas. Neste, a competitividade tem valor primordial e a estratégia é enfatizada”. O primeiro deles é o revelador do gosto dos andamarquinos pela competição em sentido amplo; modalidade com suas próprias regras, em que não há árbitros e os goleiros têm grande protagonismo, pois sua ênfase é o ataque; e em que nota-se modulações precisas para que a competição se mantenha (como baixas apostas em dinheiro), porém, sem estimular avidez pela vitória. Ao passo que o segundo, mostra como os jogadores andamarquinos mobilizam calculadamente

determinadas estratégias em momentos específicos em busca da vitória. Assim, a Festa da Água parece se mover no sentido da competição mais fraca, o campeonato de futebol, até culminar na mais forte, o *atipanakuy de danzantes de tijeras*.

O mais interessante, note-se, é a subversão da competição, transformada em uma competição positiva – algo já sinalizado por Juan Ossio (2006) e mobilizado por mim em Caballero (2018a) para pensar na forma como são realizadas as *faenas*, uma modalidade de trabalho coletivo em Andamarca. Assim, parece que mais importante que vencer é competir e desafiar: a outros (rivais, jogadores, *danzantes*, animais etc.) e/ou a si mesmo. Na corrida de touros são os humanos (toureiros e palhaços) que arriscam a própria vida, e na *danza* também; notando-se muito de sacrifício de si mesmo, de sua vida e de seu próprio corpo – o que aparece também em outros momentos (CABALLERO, 2018a). A competição dos *danzantes de tijeras* envolve risco de morte, mas o ultrapassa na medida em que o corpo vai sendo provado através de perfurações, incisões etc. É quase como se o toureiro e os palhaços fossem atingidos pelo touro e não sangrassem, ou continuassem agindo como se não estivessem feridos. Ainda que o mote da competição seja o desafio recíproco entre *danzantes*, esse fundamenta-se, antes de tudo, num desafio do próprio corpo e da *naturaleza* ao buscarem encontros com o Diabo ou a Sereia para pactuar. Mesmo que certos infortúnios (por exemplo, cair da torre da igreja) que podem recair sobre o *danzante* durante a competição possam ser vistos como *daños* (danos) enviados por outros rivais, geralmente *danzantes* incompletos, como disse-me Chuspicha – por incompletos entendo aqueles que não conseguiram ter sucesso em seus pactos – logo, têm um corpo mais frágil e são menos habilidosos. Por isso mesmo os *danzantes* fazem diferentes tipos de oferendas como un *refuerzo para mayor protección cuando bailas*, buscando sempre fortalecer e (re)fazer seu corpo e suas relações com os seres que lhes dão poder.

// Palavras finais //

Conforme mencionei na introdução deste texto, a *danza de tijeras*, desde a sua origem, teria como um de seus propósitos reivindicar o “regreso de las wak’as” (*huacas* ou *guacas*), lugares poderosos e sagrados (MONTTOYA ROJAS, 2010). Assim, desde os seus inícios, se mostra profundamente relacionada com esses seres-lugares, tratando de atraí-los e de estabelecer conexões com eles novamente, pois já não se manifestavam. Tratei de demonstrar que a *danza de tijeras* segue sendo um potente conector entre *Apus*, *Pachamama*, águas, animais, plantas e humanos e que o próprio corpo do *danzante* é resultado de conexões diversas com não humanos para que emergja finalmente um corpo “completo”, explicitando a interdependência entre espécies (DE LA CADENA, 2018). Não se trata de um artista ou bailarino que representa a água ou a paisagem, senão que tem seu corpo profundamente transformado pela água, pelos seres da água como já argumentado em Caballero (2018b), demonstrando estar fortemente vinculado a eles, a ponto de seu corpo, em situações específicas, parecer pouco humano, ou melhor, talvez sobrehumano ou super-humano pelas capacidades que possui. Um corpo que também é paisagem, ou, poderíamos dizer ainda, que o *danzante* “é com” o *Diablo*, “é com” os *Apus*, “é com” a *Sirena*, isto é, que não pode “ser” sozinho, segundo propõe De la Cadena (2018), um bailarino-diabo-sereia-água-montanha-condor. Destacamos, ainda, que essa sorte de “impregnação” – se quisermos usar as palavras de Burman (2011) – do corpo do *danzante* por outros seres de forma alguma deve ser entendida como uma transformação à qual o *danzante* é passivo. Nesse processo de forjar seu corpo, cabe a ele se esforçar para não sucumbir às forças dos *Apus*, do *Diablo* ou como disse Chuspicha: *la naturaleza no te puede ganar*. Isso é o que se deve provar com o corpo através de uma sorte de competição com a *naturaleza*, a qual se desenvolve desde a iniciação do

bailarino, no processo de feitura de seu corpo antes mesmo da competição com outros *danzantes*. O objetivo dessa competição anterior com *la naturaleza* – como no caso das caminhadas rumo a lugares virgens (CABALLERO, 2019a) – é vencer. Mas no que consiste propriamente essa vitória? Chuspicha diz que se trata, eminentemente, de aprender a resistir, ou nas suas palavras, *no dejarse dominar por la naturaleza, aunque todos sepamos que ella es más fuerte*. Resistir é uma vitória justamente porque sabemos que ela é mais forte e que somos vulneráveis a ela. É preciso saber lidar com o perigo que as forças dessa paisagem viva oferecem para, com elas, se fortalecer. E é essa noção de vitória que devemos reter quando nos remetemos à origem da *danza de tijeras*. Termino este texto em homenagem a Chuspicha com suas palavras: *Confío en la naturaleza. Tengo fe en mi padre y mi madre y en mis apus-huamanis*.

//////////////////// REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. “Dançando contra o Estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco”. *Ñanduty, Dourados*, v. 5, n. 6, p. 146-166, 2017.

ARCE SOTELO, Manuel. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Janeth. “La danza de tijeras en El Sexto, de José María Arguedas”. *Contribuciones desde Coatepec, Toluca*, n. 12, p. 61-84, 2007.

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios. *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA/HISBOL, 1998.

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios (Compiladores). *Madre Melliza y sus Crias Ispall Mama Wawampi. Antología de la papa*. La Paz: Hisbol/ILCA, 1996.

BURMAN, Anders. *La wak’a y la rebelión. Algunas reflexiones sobre Taqi Onqoy y un proceso actual*. XXV Reunión Anual de Etnología, 2011, p. 139-149.

CABALLERO, Indira Viana. “Entre os ausentes, os invisíveis, os animais e a paisagem. Reflexões sobre o trabalho campesino nos Andes peruanos”. In: PALERMO, Hernán; CAPOGROSSI, María Lorena (Org.). *Tratado latinoamericano de Antropología del Trabajo* (publicação digital). 1ed. Buenos Aires; Córdoba: CLACSO; CEIL; CONICET; Centro de Investigaciones sobre Sociedad y Cultura-CIECS, 2020b. p. 1539-1572.

CABALLERO, Indira Viana. “Os sentidos e a importância dos movimentos andamarquinos”. Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, Rio de Janeiro, 2020a.

CABALLERO, Indira Viana. “O que a corrida de touros andamarquina pode nos dizer sobre as relações entre humanos e animais nos Andes peruanos?” *Caderno Eletrônico de Ciências Sociais*, v. 7 n. 2, p. 123-143, 2019b.

CABALLERO, Indira Viana. “Dos pactos com o Diabo, a Sereia e os Apus: sobre a participação de não humanos na constituição do corpo dos danzantes de tijeras (Ayacucho, Peru)”. *Revista de Antropologia*, v. 62, n, 2, p. 382-402, 2019a.

CABALLERO, Indira Viana. “Quando a água dança: fertilidade, animação e resistência nos Andes peruanos”. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, n. 8, p. 48-66, 2018b.

CABALLERO, Indira Viana. “Corpos que bebem, dançam e trabalham juntos: entre os ritmos da festa e do trabalho coletivo nos Andes peruanos”. *Tellus*, v. 18, n. 35, p. 59-84, 2018a.

CABALLERO, Indira Viana. Alimentos, reciprocidade e fluxos: sobre a lógica da alternância nos Andes peruanos. *Ilha*, v. 15, n. 2, p. 123-148, 2013.

CASTRO-KLARÉN, Sara. “Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a ‘Rasu Niti’”. In: MILLONES, Luís (ed.). *El retorno de las huacas: estudios y documentos sobre el Taki Onqoy, siglo XVI*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990. p. 407-423.

CRUZ, Pablo. “El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca)”. *Indiana*, n. 29, p. 221-251, 2012.

DE LA CADENA, Marisol; RISOR, Helen; FELDMAN, Joseph. “Aperturas onto-epistémicas: conversaciones con Marisol de la Cadena”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 32: 159-177, 2018.

DUVIOIS, Pierre. *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

GOSE, Peter. *Aguas mortíferas y cerros hambrientos: rito agrario y formación de clases en un pueblo andino*. La Paz: Editorial Mamahuaco, 2001.

GUAMAN POMA DE AYALA, F. *Nueva crónica y buen gobierno*. Edición de ADORNO, R.; MURRA, J.; URIOSTE, G. Madrid: Siglo XXI, 1980.

HERRERA ALFARO, Carlos. “Cirilo, Danzaq”: conversaciones con un Maestro. (sem cidade) Editorial Roel, 2005.

LEÓN-LLERENA, Laura. “Y dice que adora piedras”: Guaman Poma de Ayala y la construcción discursiva de la materialidad de las idolatrías indígenas. *Letras-Lima*, 91(133), p. 233-252, 2020.

LIENHARD, Martin. “La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas”. *Revista Iberoamericana*, v. 122, p. 149-157, 1983.

MARQUES, Bruno Ribeiro. O carrossel andamarquino. Ensaio sobre o futebol em um pueblo dos Andes meridionais do Peru. Anais da 27^a Reunião Brasileira de Antropologia. Belém, 2010.

MARTINEZ, Gabriel. Espacio y Pensamiento I. Andes Meridionales. La Paz: ISBOL, 1976.

MENDÍVIL, Julio. “De calandrias, ríos y pinkuyllus. La música en la obra de José María Arguedas”. In: AHLE, Niko; HUHLE, Teresa. Die subversive Kraft der Menschenrechte. Rainer Huhle zum radikalen Jubiläum. Oldenburg: Paulo Freire Verlag, 2015. p. 347-375.

MILLONES, Luís (ed.). El retorno de las huacas: estudios y documentos sobre el Taqí Onqoy, siglo XVI. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990.

MILLONES, Luís; TOMOEDA, Hiroyasu. “Las sirenas de Sarhua”. Letras, año LXXV, p. 15-31, 2004.

MONTOYA ROJAS, Rodrigo. Porvenir de la cultura quechua en Perú. Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio. Lima: Oxfam América/ Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas/ CONACAMI Perú/Fondo Editorial Universidad Nacional de San Marcos, 2010.

MONTOYA ROJAS, Rodrigo. “El buen danzante de tijeras recoge agua con una canasta”. Investigaciones Sociales, 21 (19): 15-54, 2007.

NATALI, Marcos Piason. “Aspectos elementares da insurreição indígena: notas em torno a ‘Os rios profundos’, de José María Arguedas”. Literatura e Sociedade, n. 28, p. 231-245, 2018.

NATALI, Marcos Piason. “José María Arguedas aquém da literatura”. Estudos Avançados, 19 (55), p. 117-128, 2005.

OSSIO, Juan. Andinidad. Boletín del Instituto Riva-Agüero, n. 33, 2006.

OSSIO, Juan. Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo Editorial, 1992.

PAZZARELLI, Francisco. “Estas papitas me están mirando! Silvia Rivera Cusicanqui y la textura ch’ixi de los mundos”. R@u, São Carlos, v. 9, n. 2, p.219-230, 2017.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Sociología de la imagen: ensayos. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SAINT-SARDOS, Jeanne. “De niños a maestros: la iniciación de los artistas de danzas rituales ayacuchanas”. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, 42 (3), p. 473-479, 2013.

STOBART, Henry. Music and poetics of production bolivan Andes. Ashgate: Aldershot. 2006.

STOBART, Henry. "Los wayñus que salen de las huertas. Música y papas en una comunidad campesina del Norte de Potosí". In: ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios (Compiladores). Madre melliza y sus crías. Ispall Mama Wawampi. Antología de la papa. La Paz, Hisbol/ILCA, 1996. p. 413-430.

TOMOEDA, H. El toro y el cóndor. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 2013.

VILCA, Mario. "Más allá del 'paisaje'. El espacio de la Puna y Quebrada de Jujuy. ¿comensal, anfitrión, interlocutor?". Cuadernos FhyCS-UNJu, n. 36, 245-259, 2009.

“Pessoa Tambor”
e “Força” em
uma comparsa de
candombe
de Montevideú

Virna Plastino

Baseada no estudo particular de famílias afrouruguaias, de um ‘território negro’ de Montevideu chamado Ansina, examinarei as experiências relacionadas aos atos de tocar tambor e de dançar, bem como a noção de força acionada especialmente na execução de ambas as atividades. Produzida através da escuta do chamado ancestral, veremos que a força perpassa os corpos, impregna os objetos e espaços especiais. Os aspectos agonísticos associados a essa escuta diferencial fazem dela uma importante ‘arma de guerra’, própria daqueles que descendem de Ansina e convivem com seus tambores no bairro. Minha proposta é encarar noções de pessoa articuladas ao tambor, a fim de situar o corpo na interface entre objeto e sujeito, sem que haja uma preeminência ontológica de nenhum deles: ambos se constituem nas relações (LATOURET, 2004). Mais do que focar exclusivamente a dança, vou deslocar meu olhar para a relação entre o tambor e a dança, entre os homens e as mulheres e entre gerações familiares na produção do candombe¹²⁸.

Uma importante fonte de diálogo intelectual foram os textos produzidos pelos próprios pensadores candombeiros e ativistas com reflexões teóricas sobre suas vidas, experiências rituais e de engajamento político. E foi a partir de um conceito de pessoa tambor, elaborado por Chabela Ramírez (2008), que procurei delinear minha análise inspirando-me na noção de teoria etnográfica (GOLDMAN, 2006), a fim de dar maior inteligibilidade a outros contextos onde o toque do tambor, a dança, as famílias, os bairros e os movimentos de resistência negra se entretçam.

128 • O candombe afrouruguaio tem sido estudado por historiadores, antropólogos, etnomusicólogos e sociólogos. Dentre as obras acadêmicas contemporâneas mais importantes pode-se citar: Andrews, 2003, 2007, 2010; Ferreira, 1997, 1999a, 1999b, 2001, 2003, 2008; Frigerio, 1996, 1997, 2000; Guterres, 2003; Rodríguez, 2011; Trigo 1993. Não cabe, no escopo deste artigo, uma discussão mais ampla do estado da arte da bibliografia relacionada ao tema, esforço que realizei em minha tese de doutoramento (Plastino, 2013). Desde que defendi a tese, novos e importantes trabalhos vêm surgindo, dos quais destaco Biermann, 2015 e Teixeira, 2020.

// **Candombe e força de Ansina** //

Entre 2007 e 2010, ao longo de quatorze meses, fiz trabalho de campo na costa sul da cidade de Montevideú, em uma área que goza do estatuto de “berço do candombe”. O termo candombe aparece nas primeiras décadas do século XIX, para nomear as festas com tambores, cantos, danças e cultos aos ancestrais que eram realizadas nas salas de nações africanas localizadas nessa área, onde atualmente se concentram famílias de negros que se autodenominam afrouruguaios.

Uma abordagem recorrente sugere que os aspectos religiosos dos rituais de candombe começaram a desaparecer em meados de 1870, quando o Estado uruguaio empreendeu um projeto político-ideológico de secularização desses eventos. As famílias afrouruguaias, reunidas em casarões de convivência coletiva, conhecidos como cortiços, passaram a promover suas práticas musicais nos pátios dos casarios ou nas ruas dos bairros em torno das agrupações de tambores, as chamadas comparsas. Em 1956, elas foram incorporadas ao calendário estatal do Carnaval, com a organização de um desfile competitivo denominado *Llamadas* [chamadas].

Até o final da década de setenta, o candombe tinha como polos referenciais de execução, portanto, os cortiços de Ansina e Medio Mundo (dentre muitos outros); o primeiro situado no bairro Palermo e o segundo no bairro Sur. Durante os projetos de urbanização implementados na ditadura militar (1973-1985), esses cortiços foram demolidos e grande parte das famílias afrouruguaias foi realocada forçosamente para as periferias da cidade (BENTON, 1986). Mesmo com as remoções e a crescente especulação imobiliária nessa região, algumas das famílias reconhecidas por sua “tradição candombeira”, convivem em antigos casarios, enquanto outras frequentam os seus bairros de origem ao longo do ano, seja pelos tambores, pelos laços familiares, pelos vínculos de amizade ou, ainda, pela relação com os ancestrais.

Isla de Flores é o nome da rua que atravessa o bairro Palermo até o bairro Sur. É também a rua onde os tambores saem a cada domingo, feriado e, especialmente, em datas festivas como Natal, Ano Novo e Dia de Reis. Durante dois dias de carnaval, essa rua se transforma em palco das Llamadas, onde desfilam e concursam em média quarenta comparsas de distintas áreas da cidade de Montevideú.

De Isla de Flores também é o nome da comparsa que acompanhei durante meu trabalho de campo, onde se encontram aqueles que se autodenominam “descendentes de Ansina”: por terem vivido neste cortiço, por serem parentes daqueles que moravam lá, por terem convivido com os mesmos na vizinhança, por se considerarem fiéis ao toque característico dos tambores que saíam de Ansina, ou, ainda, por manterem determinados valores, certo hermetismo e controle em relação às pessoas “de fora” do bairro que se aproximam aos tambores locais.

Durante meu trabalho de campo, participei dos rituais de candombe, das aulas de percussão e de dança em uma associação cultural local, da convivência no bairro e na casa de uma das famílias [das quatro que estavam à frente da comparsa], bem como dos cursos e seminários promovidos no âmbito das organizações sociais vinculadas aos movimentos negros e instâncias públicas estatais.

Um ponto central da minha análise é a ideia de força e seus múltiplos significados. Miguel Garcia, que me iniciou no candombe, ao referir-se a Ansina como um bairro que “resiste” dentro do bairro Palermo, me explicou o seguinte:

Há toda uma energia nestas cinco quadras que se pode sentir muito forte. E essa força, daqueles que estiveram em Ansina, dos nossos ancestrais, se sustenta nos tambores. Damos motivo para todo mundo falar. Somos uma comparsa que se banca. Fantasía Negra, Concierto Lubolo, Sinfonia de Ansina eram todas [comparsas] de luta, guerreiras, e nunca entraram no esquema do carnaval. Seus

tambores sempre convocaram todos os tipos humanos, foram lugar de gozo, os que geram mais força; e isso uma pessoa sente quando caminha por essas quadras.

Ao notar que a força referida como um atributo espiritual era produzida durante a “participação” ritual e, especialmente, na escuta do *llamado* [chamado] ancestral, observei que ela perpassava os corpos dos homens e das mulheres em movimento durante a execução do toque e da dança, impregnava os artefatos e espaços especiais nos bairros por onde os tambores de Ansina desfilavam e onde os tocadores e dançarinas das famílias consideradas candombeiras residiam. A referida força, portanto, era identificada para além da relação entre tambores, pessoas e ancestrais durante o momento ritual. Ela se mantinha ao longo do tempo nos espaços especiais, isto é, nos escombros do cortiço de Ansina, nas casas das famílias candombeiras e em outras construções e trechos da rua Isla de Flores e suas transversais.

A meu ver, a noção de força relacional articula natureza, cultura, entidades humanas e não humanas e poderia ter o mesmo estatuto de uma categoria como o axé, que assumindo a linguagem religiosa – embora não se trate de um sistema religioso tão elaborado em torno de distinções entre divindades ou orixás e espíritos dos mortos –, parece fluir de uma fonte comum de potência geral, dos ancestrais (GOLDMAN, 2005, p. 109-110). Os ancestrais, por sua vez, abarcam tanto os familiares mortos quanto uma linhagem mais longínqua, remetendo-se aos negros escravizados e aos seus descendentes que viveram no bairro, tocaram, dançaram, praticaram seus cultos religiosos e circularam por aquela localidade convencionalizada como o lócus primordial das nações africanas na cidade de Montevideu.

Durante os rituais de tambores, executa-se o ritmo de candombe com um toque característico de cada bairro, que se difere fundamentalmente na velocidade rítmica e por variações no toque. São três os tambores que compõem a formação básica

de uma chamada corda: *chico* (pequeno e agudo), *repique* (médio), *piano* (grande e grave). Seus pesos variam entre 7 a 11kgs. Eles são feitos de ripas de madeira, couro, cilindros de metal e pregos. Durante o ritual, os tambores são pendurados por uma correia aos corpos dos tamboreiros, que desfilam em filas, executando um movimento com pernas e pés que se assemelha a uma marcha. As três modalidades de tambores são tocadas com uma mão e uma baqueta de madeira.

O espaço da dança está preenchido fundamentalmente por mulheres, que realizam um passo coreográfico comum, com variações estilísticas em seus movimentos segundo personagens que representam. As vedetes ocupam o espaço mais cobiçado da dança, a frente da primeira fila de tambores, e são acompanhadas normalmente por um bailarino, que tem por função fazer luzir os movimentos e a figura da vedete.

// Uma pessoa é aquilo que toca //

Minhas experiências como aluna de tambor e de dança nas oficinas oferecidas às pessoas “de fora” do bairro, em uma associação cultural local, me permitiram contrastar as metodologias de ensino nas aulas com os processos de aprendizado vivenciados pelas famílias do bairro. Volto a fazer uso das palavras de Miguel Garcia, que, ao me falar sobre o que era necessário para aprender a tocar os tambores do candombe, dizia:

É preciso saber compartilhar coisas, desde um ‘olá, como vai?’, a festejar um aniversário, ir a um velório de um familiar, uma amizade, um companheirismo; isso para mim é parte do candombe. Isso é o mais importante. Assim você vai conhecendo a pessoa e depois já toca só de ouvido com ela, não é preciso mais olhá-la. Já tem um conhecimento com a pessoa, de tocar o tambor. Eu prefiro sempre tocar com um conhecido, porque não é só tocar, é ter conversa, é preciso que tenhamos muita comunicação. Os tambores falam entre os três, vão conversando.

Parte importante do que aprendíamos era que deveríamos compartilhar vivências e ter conversas uns com os outros. Mas o que significava “tocar só de ouvido” e “tambor falar entre si?” Miguel nos mostrava, a partir do seu próprio aprendizado, que pessoas que crescem e se criam juntas no candombe, progressivamente passam a se identificar com um tambor e a se comunicar através dele:

Eu e meus irmãos começamos pequenos: tocando na mesa de casa, nos móveis, até que depois consegui ter meu primeiro *chico*, passei pelo *piano*, cheguei ao *repique* e finalmente alcancei minha simbiose com o *piano*. Todo mundo em casa passou por uma série de provações até conseguir entrar para a comparsa do bairro. Primeiro porque não tinha tambor, e naquela época não é como hoje que uma pessoa pendura o tambor e sai à rua a tocar. Os mais velhos, nossos referentes, não nos davam o lugar, tínhamos que conquistá-lo, depois de muito esforço.

Perguntei-lhe então, se ele poderia falar mais dessa simbiose com o *piano*. Ele respondeu:

Refiro-me a uma sensação de que não sou uma pessoa tocando o tambor, mas que somos um só, digo, tambor e eu. *Uno es lo que toca* [uma pessoa é aquilo que toca]. Deixa-me ver... é como uma roupa que você põe, e diz: pá! Essa é minha calça preferida. Mas não é somente uma calça, é parte do seu corpo. Com o tambor acontece a mesma coisa, é como uma parte de mim. Por isso é importante fazê-lo ao seu gosto, sob medida, com as características que você quer, porque dificilmente você encontra um tambor já feito que case perfeito contigo; seria muita casualidade.

Em diversas descrições das experiências vividas durante o toque, o tambor aparecia como uma coextensão dos corpos. Inclusive, os tocadores se referem uns aos outros pelos nomes dos seus tambores: “sou tambor piano”, “subam chicos”, “responde ao *llamado*, repique”. O que Miguel nos ensinava em sua oficina era, antes de tudo, um aprendizado sobre o corpo, sobre a possibilidade de estendê-lo para abrigar o próprio tambor. Nessa

ideia que ele trazia a respeito da relação simbiótica que mantinha com o tambor piano, ele nos mostrava a importância de o tocador se reconhecer no instrumento, isto é, com a sonoridade, com o tamanho, com o peso e, ainda, com a sua aparência. Mas para que um tambor seja sentido como uma extensão do próprio corpo do tamboreiro, este último também precisa ser moldado em alguma medida pelo objeto. No processo de aprendizado do toque, de reconhecimento entre pessoa e o objeto tambor, produz-se não somente uma adaptação do corpo do tamboreiro ao instrumento, mas o próprio tambor promove alterações físicas e sensitivas que expandem o corpo do tocador e abrem canais de percepção que ampliam a sua própria capacidade auditiva e de comunicação.

Com os ensinamentos de Miguel, aprendi que para sentir-se *uno* com o tambor, como uma espécie de tambor acoplado ao corpo, fazia-se necessário produzir não só uma extensão do torso, das pernas, dos braços e das mãos, mas dos próprios ouvidos e da laringe. Miguel, como outros tamboreiros de Ansina, me explicava que o som emitido pelo tambor era a “voz”, trazendo o tambor como parte dela. Através do toque em “diálogo” com os demais, entretanto, produzia-se outra “voz”, diferente daquela que conhecemos porque só tem sentido ou só é ouvida quando emitida numa conversa com outros tambores, principalmente quando existe “intimidade” com aquele com quem se toca. Entre os tocadores de Ansina, portanto, eram recorrentes as referências às “vozes” produzidas na “conversa” ou “diálogo” entre as pessoas e os três tambores, e no conjunto com os demais.

O lugar central da escuta também se dava na dança, como me mostrou Magela, irmã de Miguel, no dia em que reclamei por ela ter me colocado para dançar na primeira fila, a frente dos tambores. Zombando de mim ela exclamou:

E onde você quer ir?! Ao lado das bandeiras?! E não me venha com [me imitando]; ah, porque não me sai o 8. Onde já se viu querer fazer um número com as cadeiras? Para dançar, e para

dançar bem, tem que sentir os tambores, aquele pa la cán pa la cán pa la cán. Isso sim te levanta! Ou você dança para que se escute os tambores ou não dança. Essa história de que, [e voltava a me imitar]: ‘Ai não, porque me olham’ Ninguém te olha! É escutar os tambores que eles te levam!

Segundo os descendentes de Ansina, para dançar é preciso “ter ouvido”, isto é, saber ouvir e distinguir as “vozes” dos diferentes tambores e no seu conjunto porque são elas que *llaman* e que “levam” o dançarino a candombear. Os movimentos na dança, portanto, não estão dissociados do som que é produzido pelos tambores. E ao mesmo tempo, conforme reforçava Magela, dança-se para que os tambores sejam ouvidos, sugerindo que os movimentos na dança também conduziam o toque do tamboreiro.

Expressões como: “As mulheres de Ansina dançam com os ouvidos”, “no tempo da música”, “no toque de Ansina”, destacam a capacidade auditiva, o potencial de comunicação com os tambores, como um traço diferencial da dança empreendida por elas quando comparadas às dançarinas “de fora” que se integravam à comparsa. Apesar das formas de dançar candombe variarem, havendo lugar para “improvisação” e trejeitos pessoais, o toque de Ansina era um só, e o saber-fazer específico estava em executar a dança candombe no toque dos tambores, permitindo que os sons atravessassem seus corpos, embalando e contagiando o público com a força e o sentimento que transmitia o conjunto dos tambores.

Essa perspectiva de que se “dança com os ouvidos”, de que os “tambores te levam”, te “fazem dançar” e, ainda, que é preciso “senti-los dentro”, aparece nas descrições dos descendentes de Ansina quando discorrem sobre a prática da dança durante o ritual. Ela também está nas elaborações das pessoas “de fora” que, por meio da observação e do mimetismo, aprenderam, mesmo que parcialmente, a “dançar dançando” no ritual dos tambores do bairro. Em Ansina, conforme ressaltou um dançarino: “não

se dança de memória, se dança com os tambores, de acordo com os golpes mudam-se os passos.” E essa era uma crítica feita também por Gustavo Oviedo, tamboreiro referente do bairro, ao corpo de baile da comparsa. Para Oviedo, o fato de muitas dançarinas dançarem “de memória” e não “com os ouvidos”, era o grande problema que o corpo de baile enfrentava. Segundo sua apreciação, o fato de haver mulheres que não se “criaram” nos tambores do bairro e que se associaram apenas recentemente aos quadros das bailarinas se fazia notório nos gestos e movimentos que empreendiam durante a dança: “Elas não têm ouvido, não distinguem o tempo da música, o compasso de Ansina”. A diferença da dança empreendida pelas mulheres “de fora” com relação a das candombeiras de Ansina era invariavelmente marcada pelos tamboreiros, dançarinos e frequentadores dos tambores do bairro.

// Transmissão e aprendizado da dança para os “de fora” //

Angela Alves, minha professora de dança, era negra, mas, diferentemente de Miguel, não tinha vínculo consanguíneo com famílias candombeiras e havia se mudado para o bairro recentemente. Apesar de sua avó paterna ter morado na rua San Savador, em Palermo, ela cresceu em Malvín Norte, em um bairro e em uma família onde, dizia-me, “havia uma visão estigmatizada em relação à mulher que dançava candombe na rua”. A respeito da sua carreira trilhada na dança, me contava que, antes de dançar nos tambores, na rua, havia se apresentado como dançarina apenas profissionalmente em grupos artísticos. Apesar de não ter convivido durante a infância com famílias que tinham “tradição” no candombe, se lembrava que, desde pequena, quando escutava tambores em visita à sua avó, no bairro Palermo, “sentia um ressoar no peito” e que o som dos tambores lhe causava uma “enorme emoção”. Entretanto, nessa época, durante a sua infância, “não dançava por timidez e medo”

gerados por uma ideia de “autoridade e repreensão” dos seus pais. Foi mais tarde, durante sua juventude, frequentando festas e bailes, que ensaiou seus primeiros passos no candombe. Entretanto, apenas depois do falecimento dos seus pais e após seu matrimônio desfeito que ela “debutou como dançarina em uma comparsa”.

Angela trazia aos ensinamentos técnicos dos movimentos na dança candombe uma série de explicações sobre os “fundamentos” que vinculava à “tradição afrouruguaia”. Ela apontava a importância de que tivéssemos conhecimento do porquê dos movimentos, daquilo que os personagens tradicionais representavam e, ainda, que tivéssemos noções a respeito das transformações efetuadas na dança de cada um deles ao longo do tempo. Essa preocupação com a difusão de um conhecimento histórico a respeito dos negros no Uruguai, do candombe, dos personagens e dos seus movimentos na dança, apesar de comum entre os especialistas – bem como entre parte dos descendentes de Ansina que se mostravam sensíveis à questão da transmissão do saber da dança e reticentes em relação às inovações, chamadas de “deturpações” ou “degenerações”, efetuadas na mesma –, não chegava a ser um ponto indispensável ao aprendizado da dança e sobre o qual nos detivéssemos em sala de aula. Tampouco havia um acordo comum entre os especialistas e os detentores do saber-fazer de Ansina a respeito da “história” do candombe, da sua “origem” e “fundamento”.

De acordo com os ensinamentos técnicos transmitidos por Angela em sala de aula, uma condição primordial da dança candombe é que o corpo esteja conectado com a terra, característica a qual se referia como sendo comum às chamadas danças “afro”, dentre as quais incluía o candombe. Em suas aulas introdutórias, no entanto, destacava dois modos de executar a dança candombe: um caracterizado como “à moda antiga”, mais próximo à dança “ritual”, executada nas antigas cerimônias das

salas de nações; e outro “contemporâneo” que, de acordo com sua apreciação, surgiu com a introdução da figura da vedete nas comparsas carnavalescas, a partir de meados do século XX, tendo influenciado e modificado a dança das demais dançarinas.

Na dança candombe “antiga”, Angela apontava para a existência de uma maior conexão com a terra, expressa nos gestos e posturas corporais e nos usos e manuseios das próprias vestimentas. Seja nas salas de nação, nos eventos familiares ou nas ruas, nos dizia em suas primeiras aulas, dançava-se com os pés descalços e as solas inteiras apoiadas sobre o chão, e evidenciava-se uma maior flexão dos joelhos e inclinação do torso para frente. O uso de saias compridas e o jogo de braços também caracterizavam essa dança “ritual” e “cerimonial”, de “reverência à ancestralidade”, segundo seus ensinamentos. Já o uso de menos roupas, saltos, plataformas, plumas e chapéus inspirados na figura “carnavalesca”, “comercial” e “midiática” da vedete, corresponderiam aos movimentos “contemporâneos” da dança, com posturas corporais mais erguidas, sensuais e provocativas, trazendo ao candombe elementos vinculados a uma “tradição europeia”, às chamadas “danças clássicas”, como a postura na ponta do pé na dança.

Em seu método de ensino, nesse primeiro momento ela primava pela transmissão do passo base do candombe “à moda antiga”: com os pés descalços e com as solas sobre o chão e certa inclinação produzida nos joelhos e no torço. Ressaltando que esse estilo de dança ainda era executado por alguns personagens “tradicionais” da comparsa, tratava de nos informar que, para efetuá-lo, os pés deviam se apoiar e se levantar o suficiente para que se passasse de um pé ao outro e, conseqüentemente, se pudesse avançar e se deslocar ao longo do trajeto. Angela frisava que não era correto arrastar os pés, nem os levantar dando “patadas”.

O motor dos movimentos, nos dizia, estava nos pés, naquilo que chamava de rebote. O rebote consiste em levantar os pés a

uma pequena distância do chão, de modo a impulsionar ainda mais o movimento dos quadris, o qual ajudará no deslocamento da dança. O rebote nos foi ensinado a *posteriori*, pois conforme apontei, ela primeiro tratou de nos ensinar a dançar candombe “à moda antiga”, que chamou de “forma básica” (com os pés fincados a terra) para depois mostrar como se dançava atualmente, nas pontas dos pés, destacando que o rebote funcionava, sobretudo, quando se dançava no asfalto sem saltos, para dar maior mobilidade à dança. Assim, segundo a apreciação de Angela, ao descolar os pés do chão, era possível adquirir mais movimento no ar (velocidade), e produzir um impulso nos quadris que repercutia nos joelhos e favorecia o caminhar durante o trajeto dos tambores. Já os joelhos deviam ser mantidos a uma mesma distância, a qual jamais podia ultrapassar a largura dos quadris.

// **Consciência integrada e dissociação do corpo dançante** //

Outra questão que Angela pontuava como de extrema importância no processo de aprendizado da dança era que o aprendiz de candombe tivesse “consciência” de cada parte do corpo, de cada movimento, visto que uma pessoa quando dança deve se preocupar com aquilo que quer “comunicar” e “expressar” em cada detalhe do movimento. Fosse com os pés, com a cintura, com a cabeça, com os braços ou com as mãos, dizia, “nenhuma parte do corpo deve estar liberada ao azar”.

Na dança candombe, é consensual que o corpo apresente muitas “dissociações” ou “coordenação de opostos”, como preferem outros especialistas. A primeira e fundamental para Angela são os pés, aqueles que marcam o ritmo. Com aberturas para as laterais, de um tempo para cada lado, eles “levam” o compasso do candombe (a dois tempos) e não permitem que uma pessoa perca a base rítmica da música durante a dança. As pernas se alternam, em movimentos não muito abertos nem muito fechados, sendo importante deixar os quadris sempre à mostra, pois o ritmo e o movimento devem passar por eles.

Uma vez localizados os pés, Angela se detinha no movimento dos quadris. Esse movimento, para um aprendiz da dança, parece ser muito mais rápido do que o deslocar dos pés. Na medida em que cada pé sai para uma das laterais (primeiro para a direita, depois para a esquerda ou vice-versa), marcando um tempo na dança, “é como se desenhássemos com os quadris a figura do número 8 deitado”, dizia Angela. E é essa relação entre o movimento dos pés (um tempo para cada lado) e dos quadris (reproduzindo o oito na horizontal ou o símbolo do infinito a cada saída dos pés) que ela apontava como a primeira dissociação.

A segunda dissociação é a que se produz entre o torso (da cintura para cima do corpo) e os pés. O tronco faz um movimento de rotação da direita para a esquerda; se adianta o pé direito, este deve coincidir precisamente com o ombro esquerdo. Este é um movimento de coordenação de opostos que se produz entre o torso e os pés. Portanto, uma vez adiantado o pé e o quadril direito, este deverá coincidir com o ombro esquerdo, sem sair da métrica e do ritmo do candombe.

A terceira dissociação é a que se produz entre o torso e os quadris, que se movem em posições perfeitamente contrárias. Isto é, enquanto o ombro direito sai para lado direito, a cadeira esquerda sai para o lado esquerdo simultaneamente. Essa coordenação de opostos produzirá a chamada ondulação do corpo e fará com que ele se mova de um lado ao outro.

A quarta dissociação diz respeito ao movimento dos braços. Apesar de as saídas dos braços acompanharem a direção do torço, eles têm seu próprio movimento, que geralmente corresponde a um movimento circular. Os braços, no entanto, não se mantêm abertos, não ultrapassam a altura dos ombros, nem descem abaixo dos quadris. Ela trazia a imagem de que se pudssemos marcar no corpo os limites nos quais os braços devem se mover, traçaríamos duas linhas horizontais, uma localizada nos ombros e outra nos quadris.

A quinta dissociação é a da cabeça, a qual não deverá seguir necessariamente o movimento do torso. Ela pode estar na direção oposta ao torso, pois independe dele. É nesse sentido que, de acordo com os ensinamentos da minha professora, quando se dança candombe o corpo pode estar perfeitamente dissociado.

Diferentemente dos ensinamentos de Angela, para outro especialista, Rafael Martínez – bailarino da comparsa de Ansina que tem formação em balé clássico –, não seriam os pés, mas os quadris que ocupam esse lugar de motor dos movimentos das demais partes do corpo. Para ele, a dança candombe se concentra nos quadris e é nele que é gerado o movimento, o qual repercute nos braços, nos pés e demais partes do corpo. Segundo os ensinamentos de Rafael, os pés se movem apenas o necessário para dar liberdade aos quadris, por isso eles não levantam muito nem se arrastam. Mas, ao mesmo tempo em que ele apontava para a importância dos quadris ganharem “liberdade” nesse movimento, sublinhava que os mesmos deveriam ser “contidos”. Na sua análise dos movimentos na dança, se os quadris se movem corretamente, as demais partes do corpo deverão acompanhá-lo.

Estando o motor da dança nos pés ou nos quadris, a intenção é a de que esses movimentos fluam sem perder o “jogo de base” de ambos, a saber, dos pés somados aos quadris. Assim, a esse jogo de base agrega-se o movimento do torso produzindo o deslocamento na dança pelo espaço. Por último inserem-se os braços. Portanto, pés, quadris, cintura, torço, braços e cabeça, cada parte do corpo tem seu movimento. É nesse sentido que as diferentes partes se movem de um modo dissociado, mas ao mesmo tempo simultâneo. A intenção da dança, aquilo que se quer produzir, é a expressão de “leveza” e de “naturalidade” através dessa “dissociação” ou da “coordenação de opostos”. A importância de alcançar “espontaneidade” e “liberdade” no movimento de cada parte do corpo era destacada por ambos os especialistas. Entretanto, essa “liberdade” deve incluir uma ideia

de “contenção” nos movimentos, conforme me explicava Rafael:

Muita gente vê o candombe como uma coisa que altera a pessoa que dança. No sentido de que quando uma pessoa se propõe a dançá-lo digamos que vive uma espécie de frenesi de glória, uma alegria exacerbada. E muitas pessoas nem sequer visualizam que é uma dança que tem que dançar dentro do ritmo do candombe de cada bairro. Ou seja, não entendeu nada. O candombe é muito mais respeitoso, é muito mais tranquilo. Eu consegui tirar esse frenesi de glória de mim. Na verdade, quando eu comecei a me relacionar com as garotas de Palermo foi que experimentei a contenção do movimento. Ou seja, o movimento dos quadris não é explosivo, na verdade há uma contenção do centro próprio do corpo, entende?

A importância de saber escutar os tambores para aprender a candombear (a fazer o passo base do candombe) e a “improvisar” sem comprometer o ritmo, era frisada como indispensável por aqueles especialistas que me ensinavam e descreviam as técnicas apropriadas para executar a dança. Rafael me dizia que mesmo tendo começado a dançar frequentando diversos tambores por todo Uruguai, havia aprendido com as garotas de Palermo a dançar no ritmo correto do bairro. Dançar no tempo da música executada era a tarefa que considerava a mais difícil no processo de aprendizagem. Em seus ensinamentos a respeito da dança, sempre frisava o quanto havia aprendido a entrar no ritmo de Ansina com a ajuda das garotas de Palermo que, durante o ritual dos tambores, lhe gritavam quando ele caminhava “descompassado”, fora do tempo correto da música: “Vai cruzado!”. Contou-me que quando começou a dançar como bailarino (como acompanhante da vedete, colado à primeira fila de tambores), a escuta do tambor *repique* (“que improvisa com o contratempo, com o silêncio e as mudanças rítmicas”, dizia) dificultava-lhe a tentativa de se manter no ritmo do conjunto dos tambores. E que quando isso acontecia, tinha que fazer o esforço de concentrar sua audição na escuta do tambor *piano*, que para

ele sustenta e dá maior clareza ao ritmo característico de Ansina. Outra “tática” que utilizava quando sentia perder a conexão rítmica da dança com o toque dos tambores ou prenunciava certa restrição na sua capacidade auditiva, era observar uma das bailarinas que tivesse “bom ouvido” e “levasse o ritmo dentro”, isto é, que dançasse impreterivelmente no ritmo de Ansina, sugerindo-me alguns nomes das garotas das famílias dirigentes. Rafael procurava reajustar seus movimentos ao ritmo que estava sendo tocado por meio de um instante do olhar e do mimetismo corporal, contando, portanto, com os ouvidos alheios. A perda do ritmo na dança, na execução do passo base, era comum, tendo em vista não apenas a exigência física, mas outros inconvenientes com os quais se poderia esbarrar no trajeto dos tambores.

Para se “destacar” durante o percurso da dança, tanto Rafael, que tinha formação em balé clássico, quanto Angela, que vinha da dança contemporânea, consideravam importante “improvisar”, promover um “jogo”, uma “comunicação” entre os movimentos do corpo com os toques repicados de alguns tambores individuais, mas sem perder nessa “quebra” o tempo da música produzida pelos tambores em conjunto, o ritmo específico do toque de Ansina. E para isso era importante, depois do “improvisado” efetuado junto a um dos tambores, que o dançarino regressasse ao passo base, àquilo que em Ansina chamam de candombear. Em sala de aula, Angela fazia inúmeras alusões a como se deve “improvisar” na dança de acordo com o modo como os tamboreiros repicam seus tambores, sempre voltando à base rítmica para não perder o tempo da música executada.

Para exemplificar a “improvisação” na dança, retomo como Angela descrevia em sala de aula o movimento de torção, isto é, de encontro e combinação entre um pé e o ombro oposto que se repete. Este pode ser alternado, ao promover o encontro do pé com o ombro do mesmo lado. Entretanto,

por se tratar de um movimento “improvisado”, é importante regressar à combinação entre ombros e pernas opostas, que, após o movimento improvisado com o repicado de um tambor específico, deve ser recuperada pelo efeito da “dissociação” provocada ao torso com suas pernas. Nesse exemplo, Angela nos mostrava que a coordenação entre ombro e pé oposto pode converter-se numa coordenação entre ombro e pé do mesmo lado, frisando a importância de regressar à base dos opostos, ou seja, à “dissociação”, pois, segundo ela, esta dará a medida do ritmo, caso o dançarino perca o andamento da música. O risco do improviso reside, portanto, na perda do ritmo, quando se faz necessário regressar ao passo base do candombe.

**// Sangue, convivência e participação
na aquisição dos saberes //**

Como vimos, os candombeiros têm ideias complexas sobre como se aprende a tocar e a dançar e, por sua vez, esses saberes estão relacionados à multiplicidade da noção de força. Primeiramente, a pessoa pode herdar a força produzida no toque e na dança através do “sangue”, ou adquiri-la por meio da “convivência” prolongada com as famílias nos espaços especiais do bairro, ou através da “participação” nos rituais dos tambores. Um dançarino de Ansina assim me explicou:

Cada um nasce com algo do candombe dentro, já vem com a pessoa. Eu acredito que cada pessoa na nossa raça, tanto um tocador como um dançarino, logo se tornará, porque carrega dentro com ele. Eu vejo nos meus sobrinhos e nas gerações que vão nascendo. E vejo que quando pega um tambor, você logo vê que o tipo nasceu com este tambor. E vejo as meninas quando dançam: pa!, essa vai ser vedete.

Haverá ocasiões em que o sangue “fala mais alto”, “te chama”, “te faz mover” de um modo especial diante do estímulo do tambor, e isso é algo que “vem de berço” e que apenas um

descendente de Ansina carrega dentro de si, desde o nascimento. Quanto mais afrouguaios, das famílias do bairro, estiverem ocupando as posições de destaque da comparsa, estima-se, mais notório será o desempenho e a atuação dela no dia do desfile oficial.

Entretanto, as três formas de aquisição dos saberes do toque e da dança que são acionadas pelos descendentes de Ansina – “sangue”, “participação” no ritual e “convivência” no bairro – são justapostas nas falas dos candombeiros: “Eu danço porque nasci num couro de tambor. Como não vou saber mexer as cadeiras?”; “Eu toco porque me criei no bairro, com os tambores, e sou feito de tudo que aprendi aqui”; “Uma pessoa não aprende o candombe, ele já nasce contigo, vem de berço, de família”. Essa diversidade das formas de aquisição dos saberes revela a coexistência de discursos em tensão. Em algumas situações, estes podem se apresentar como discursos opostos e até incompatíveis, especialmente quando são recepcionados por pessoas “de fora”, inclusive pelos antropólogos em busca de uma única versão, ou de uma verdade fixa sobre os mecanismos de inclusão e exclusão ao bairro e aos tambores de Ansina. Mas os candombeiros transitam entre essas três formas de aprendizado, enfatizando uma sobre as outras, em algumas ocasiões e, em outras, mostrando que as três noções são inseparáveis ainda que o “sangue” ocupe uma posição de destaque.

A minha discussão em torno dos ‘modos de transmissão dos saberes’ se inspira nos trabalhos de Arnaud Halloy (2005) e Goldman (2005, 2012a, 2012b). Halloy (2005: 637) explora os modos como os membros da família biológica concebem o lugar da consanguinidade nos mecanismos de legitimação da transmissão religiosa dos saberes do Xangô do Recife. Ele identifica na ‘herança pelo sangue’ um caráter ‘essencialista’ ou ‘biológico’, e na transmissão por ‘participação’ um caráter mais ‘culturalista’. Existiria, então, uma polaridade do tipo

‘inato’ e ‘adquirido’ entre estes princípios. Goldman, entretanto, argumenta que o princípio da ‘convivência’ – que Halloy nos lembra que literalmente significa ‘viver junto’ – desfaz o dualismo entre o ‘inato’ e o ‘adquirido’, entre o ‘dom’ e a ‘iniciação’, entre o ‘feito’ e o ‘dado’ tão presente nos estudos das religiões afroamericanas.

Goldman sugere que nessas religiões há uma variação contínua do dado ao feito, do feito ao dado, e por essa razão os antropólogos têm dificuldade em lidar com esses sistemas ontológicos e epistemológicos (2012a, 2012b). Segundo o autor, há um mínimo denominador comum, e as diferentes formas de transmissão dos saberes constituem atualizações de um princípio subjacente único:

Afinal, sabemos bem que os centros de culto das religiões de matriz Africana no Brasil poderiam perfeitamente ser compreendidos como enormes máquinas destinadas à captação, à distribuição e à circulação da força única que, em suas cosmologias, constitui tudo o que existe e pode existir no universo (GOLDMAN, 2012, p. 279).

Reforçando a proposta de Juana Elbein dos Santos (2012), o autor argumenta que no Brasil “essa força única e múltipla tem um modo de circulação fundamental: o ‘sangue’”.

Na minha abordagem do candombe, assim como Goldman no candomblé de Ilhéus, no Sul da Bahia, a aquisição dos saberes pode se dar conjuntamente pela “participação” no ritual, pela “convivência” no bairro e, ainda, através da herança de “sangue”, sem que elas sejam encaradas como uma inconsistência. Mas, dependendo da situação, do contexto relacional, esses modos de aquisição do saber serão acionados ou ganharão maior ou menor importância. A ambiguidade enriquece ao invés de enfraquecer as concepções dos descendentes de Ansina e deixa em aberto espaços de divergência de opiniões pessoais, gerando

novas pontes entre as ideias e, portanto, reforçando seus laços. Contudo, minha etnografia indica também que o discurso sobre o “sangue” se destaca. Por exemplo, mostra que as relações de consanguinidade operam nas alianças entre os grupos familiares e nas lutas por ocupar posições de destaque nos desfiles. A presença dos membros das famílias nas posições privilegiadas – seja entre as primeiras dançarinas de cada uma das três alas de candombeiras, das vedetes, bem como nas primeiras filas dos tambores – evidencia uma preeminência dos laços consanguíneos nas disposições hierárquicas da comparsa.

Essa preeminência do “sangue” não significa um predomínio que exclui os demais modos de aquisição do toque e da dança. Apesar da herança consanguínea consagrar ou legitimar o saber-fazer ritual dos integrantes das famílias candombeiras de Ansina como aquele que é “autêntico” e “genuíno”, a filiação genealógica não é suficiente para garantir um lugar nos tambores do bairro. As decisões em torno das posições de destaque nos desfiles estão relacionadas não apenas com o grau de parentesco, mas com conexões atuais e alianças com as famílias dirigentes da comparsa. E do mesmo modo que uma pessoa “de fora” do bairro, que não participa do vínculo primordial de “sangue”, pode se integrar à comparsa, um tamboreiro que descenda de Ansina, um parente e/ou ex-morador que se ausente por muito tempo do bairro ou não se articule entre os grupos familiares para se posicionar no ritual, pode ser rebaixado às últimas fileiras dos tambores ou mesmo excluído da agrupação.

// Pessoa tambor, escuta e estética da força //

Como mencionei, o conceito de “pessoa tambor” foi cunhado pela candombeira de Ansina e ativista afro-ruguaia Chabela Ramírez e, ocasionalmente, utilizado nas falas cotidianas dos tamboreiros que se referem a si mesmos e aos outros fazendo alusões ao tambor que tocavam. No livro “El Tambor y sus

Voces”, destaco as palavras de Chabela Ramírez:

A alma do tamboreiro é muito complexa porque abriga, processa e expressa as ânsias de liberação de uma coletividade cerceada e postergada. A alma do tamboreiro é generosa porque dá a outros a alegria da sua dor. Sangrar, fazer bolha e calo é parte imprescindível dessa relação tambor pessoa, pessoa tambor. O vínculo criado consciente e inconscientemente vai muito além da execução do ritmo (2008, p. 68).

Esse parágrafo claramente especifica a missão política do candombe realizada na “alma do tamboreiro”, mas também rompe com a ideia de que se trata exclusivamente de uma estratégia de visibilização do negro na sociedade majoritariamente branca. A alma do tamboreiro é um veículo de transformação que recebe, processa e expressa uma voz de uma coletividade que vem do passado, que é abordada como uma voz de “dor”, de “raiva”, de “fúria” e de “descontentamento” frente às experiências de racismo e exclusões. A passagem pela alma do tamboreiro efetua uma transmutação da dor do passado em alegria no presente. Nisso consiste sua generosidade. Essa transformação de sentimentos coletivos poderosos se faz de maneira material, na interface entre o corpo do tamboreiro e o corpo do tambor. A ação espiritual é uma ação corporal e os corpos assim constituídos nascem de uma relação: ao tocar o tambor, o tamboreiro transforma o seu corpo em um som de “integração”, de “gozo”, de “êxtase” e de “resistência” – tambor e tamboreiro se fazem um ao outro.

A última frase do parágrafo citado expõe a questão da corporalidade dos conhecimentos transmitidos e apresentados no laço constitutivo da unidade “pessoa tambor”. Estes conhecimentos são tanto conscientes e transmissíveis através do discurso verbal político dos candombeiros quanto inconscientes, quando ancorados na relação entre seus corpos e os tambores. Mas o que Ramírez aponta é que o vínculo não é meramente uma técnica corporal e musical que visa produzir um som ritmado.

A diferença entre ritmo e força é um ponto importante para os candombeiros que eu conheci em Ansina. Tomás Chirimini, afrouruguaio, tamboreiro e pesquisador, dono da associação cultural Africana, na qual fiz aulas de toque e de dança, expressa essa diferença em um conto que escreveu, intitulado “O poder do tambor”, ao mostrar que a força é “algo que vem do sangue” e que, por isso, os brancos, ainda que tenham bom ritmo, não conseguem transmiti-la quando tocam. Abaixo reproduzo um trecho do que seria um diálogo entre o aprendiz de tambor e um *repique* consagrado:

Sabe meu filho, você nunca poderá tocar o tambor como a gente. Poderá falar ou escrever sobre ele, não duvido. Mas nunca poderá tocá-lo com a força de um negro (...) um branco poderá tocar o tambor com o mesmo ritmo, talvez até melhor, mas nunca poderá imprimir a força de um negro. É coisa de sangue, sabe? Ao tocar sinto que toca comigo os meus pais, meus avós, os pais dos meus avós e assim até sentir os sons da selva ou do imenso coração do Congo (...). Uma coisa é o ritmo e outra a força (...) (2002, p. 70).

Essa “coisa de sangue” consiste, então, numa prática efetiva, não é meramente biofísico, nem se resume à herança de uma essência qualquer: o que é herdado no sangue é a relação entre tambor e pessoa, reatualizada a cada nova geração. É, portanto, a “pessoa tambor” dos ancestrais familiares e africanos que é transmitida através do sangue e que agrega esse elemento de força. Toda pessoa pode aprender o ritmo, mas a força é para aqueles que descendem dos tamboreiros do passado.

Sugiro que para compreender os significados do discurso do “sangue” no candombe, portanto, é preciso compreender as noções de escuta associadas à “pessoa tambor”, uma escuta que está intimamente relacionada ao *llamado*, ao poder de convocatória dos tambores de Ansina de reunir os parentes, vizinhos, amigos, isto é, os descendentes do bairro através da escuta e para a escuta.

Faço aqui uma breve referência às propostas teóricas de Latour que têm inspirado minha abordagem. Latour (2004) se propõe a driblar as dualidades do tipo sujeito-objeto características do pensamento euroamericano cientificista, que faz do corpo apenas um objeto fisiológico de estudo, exterior ao sujeito que o realiza. A proposta de Latour sobre o corpo se situa na interface entre objeto e sujeito, sem que haja uma preeminência ontológica de nenhum deles: ambos se constituem nas relações. É no encontro que se dão o objeto e o sujeito simultaneamente. O corpo, segundo o autor, surge como mediação entre outras entidades e é a capacidade de ser afetado por outros que o define. Nesse sentido, artefato e corpo são coextensivos e as fronteiras entre humano e não humano se dissolvem. Ter um corpo significa ‘aprender a ser afetado’ por outros elementos e artefatos materiais que vão constituí-lo.

Seguindo esta proposta teórica, sugiro que a pessoa candombeira é definida na interface entre o corpo e o tambor. Partindo das reflexões dos pensadores de Ansina examinadas acima, e da afirmação comum entre os tamboreiros de que *uno es lo que toca* [uma pessoa é aquilo que toca], mantenho que há uma coextensão entre corpo, artefato e ancestrais no candombe, na qual se constitui a “pessoa tambor”. A relação que se estabelece entre humano e não humano faz com que tamboreiro, tambor e ancestrais se constituam mutuamente.

Trata-se de uma relação musical: uma relação de escuta, de *llamado*. E é na escuta que esse encontro entre pessoa, artefato e ancestral é produzido. O *llamado* do tambor, sua escuta e a ressonância têm diversas modalidades em diferentes contextos. Durante o aprendizado do tambor e as práticas rituais, enfatiza-se a necessidade de se escutar uns aos outros entre tamboreiros e, a partir dessa escuta, é gerado um diálogo entre as “vozes” dos três tipos de tambores do candombe: *chico*, *piano* e *repique*. Mas essa escuta entre tambores durante a “participação” nas práticas

rituais musicais do candombe também remete à escuta entre as pessoas que “convivem” no bairro, que conversam, brigam, riem e estão constantemente tecendo histórias, alianças e rupturas entre grupos familiares. Quanto mais as pessoas se conhecem, por serem parentes ou vizinhos próximos e terem compartilhado experiências de vida, maior será também a sua escuta ao tocarem os tambores e dançarem juntas.

Da mesma forma, a escuta cria uma ponte vital entre o tambor e a dança e, logo, entre os homens e as mulheres da comparsa e do bairro. As dançarinas escutam o tambor a tal ponto que, conforme afirmavam os descendentes de Ansina: “dançam com os ouvidos”. O ouvido é também o sentido ordenador do corpo na dança, fazendo com que os movimentos dissociados de cada uma das partes dele sejam integrados em uma expressão da estética candombeira da força de Ansina. O movimento base característico da dança produz uma aparente dissociação de cada parte do corpo: os braços e ombros para um lado, as pernas e o quadril para o outro, mas o ouvido garante a elegância e a maestria dos movimentos. E é nesse sentido que o ouvido se estende sobre toda a pele e unifica o corpo. Ainda que a dançarina não toque diretamente o tambor, ela também se constitui como “pessoa tambor”: seus movimentos respondem à escuta dos toques no tambor e, ao mesmo tempo, os tamboreiros tocam o tambor em resposta aos movimentos das dançarinas. Há, portanto, um sistema de *llamado* e resposta entre tambores e dançarinas. Com a dança prolongada e exaustiva, os esforços para executar os movimentos coreográficos da dança e do toque são retratados como extremamente dolorosos. Entretanto, essa dor é transformada numa alegria redobrada porque quem ressoa não é apenas o couro do tambor e o corpo do tamboreiro, mas a pele e o corpo da própria dançarina feita tambor.

Baseando-me no que aprendi em campo, tanto os tamboreiros quanto as dançarinas são, portanto, “pessoas

tambor”, porque as dançarinas também ressoam no ato de dançar e os tocadores também dançam no movimento de fazer o tambor ressoar. Como me foi dito, “ao dançar perto dos tambores, a pele vibra como o couro do tambor”, e tocar assistindo o candombear da dançarina, conduz e embala a força do toque do tamboreiro. A vedete em posição de destaque, à frente da primeira fila de tambores, é, assim, a “pessoa tambor” por excelência. Conectada aos ancestrais, especialmente pelo “sangue” (mas também pela participação ritual e convivência no bairro), ela é a principal transmissora de força e ressonância dos ancestrais.

Contudo, esta transformação não opera uma superação ou uma reconciliação dos conflitos do passado nem do presente. Os aspectos agonísticos são cruciais. Os conflitos entre homens e mulheres, afro-uruguaios e brancos, famílias e grupos familiares, entre bairros e diferentes agrupações de tambores dentro de um mesmo bairro, pessoas “de dentro” e “de fora” e de diferentes organizações vinculadas aos movimentos negros e afroreligiosos constituem aspectos vitais que, longe de se oporem à renovação da presença dos ancestrais, contribuem para efetuar-lá. A escuta do *llamado* ancestral através do tambor, que transmuta a dor do passado em “integração”, “êxtase” e “prazer”, é uma arma de guerra. A escuta é, portanto, um instrumento de combate inseparável do “poder de convocatória do tambor”. E a vedete, que exemplifica a força dos ancestrais no ressoar do seu corpo através da dança, é a combatente primeira na luta diária por resguardar sua posição, a dos seus familiares, a da sua vizinhança e agrupação, do seu bairro e da sua “coletividade afro-uruguiaia” no *Desfile de Llamadas* das comparsas de candombe de Montevideú.

//////////////////// REFERÊNCIAS

ANDREWS, Reid G. Blackness in the white nation: A history of Afro-Uruguay. University of North Carolina Press, 2010.

_____. Remembering Africa, inventing Uruguay: sociedades de negros in the Montevideo Carnival, 1865-1930. In: Hispanic American Historical Review, 87, 4. pp. 693 – 726, 2007.

_____. Rhythm Nation. The drums of Montevideo. ReVista 2, 2, 2003.

BENTON, Lauren. Reshaping the urban core: the politics of housing in authoritarian Uruguay. Latin American Research Review 21, 2. pp. 33-52, 1986.

BIERMANN, Clara. Les visages du candombe. Pratiques, création et savoir-faire chez les musiciens et les danseurs afro-uruguayens. Tese (Doutorado) em etnomusicologia, Paris Ouest Nanterre, 2015.

CHIRIMINI, T.O, VARESE, J.A. Memórias del Tamboril. Montevideo: Banda Oriental, 2002.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. Os Nagô e a morte. Padê, axexê e o culto Egum na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2012.

FERREIRA, Luis. Los tambores del candombe. Buenos Aires: Colihue-Sepé, 1997.

_____. “‘Negros-Viejos’ e ‘Guerreros Africanos’ nos tambores Afrouruguaio: um caso de liminaridade entre performance musical e religião”. In: IX Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina, 1999a.

_____. Las Llamadas de Tambores: comunidad e identidad de los afrouruguaio. (Dissertação de mestrado). Brasília: UNB/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1999b.

_____. “La música afrouruguaia de tambores en la perspectiva cultural afro-Atlántica”. Antropología Social y Cultural en Uruguay (Anuário), 2001.

_____. Mundo Afro: uma história da consciência Afrouruguaia no seu processo de emergência. (Tese de doutorado). Brasília: UNB / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2003.

_____. “Dimensiones afrocentricas en la cultura performática uruguaia”. In: GOLDMAN, G. (org). Cultura y sociedad afro-

rioplatense. Montevideo. Perro Andaluz Ediciones, 2008.

FRIGERIO, Alejandro. “Imagens do negro no Uruguay: carnaval e reprodução de mitologias de exclusão”. In : Estudos Afro-Asiáticos, 30: 7-40,1996.

_____. “Oye mi tambor”: La imagen del negro en las comparsas Lubolas del carnaval de Montevideo. In: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 17: 41- 68. Buenos Aires, 1997.

_____. Cultura negra en el cono sur: representaciones en conflicto. Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2000.

GOLDMAN, Marcio. “Formas do Saber e Modos do ser: observações sobre multiplicidade e ontologia no Candomblé”. In: Religião e Sociedade, (25) 2: 102-120, 2005.

_____. Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2006.

_____. “Os tambores do antropólogo: antropologia pós-Social e etnografia”. Ponto Urbe. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, 2(3), julho 2008.

_____. “O dom e a iniciação revisitados: o dado e o feito em religiões de matriz africana no Brasil”. In: Mana. Estudos de Antropologia Social (18) 2, 2012a.

_____. Cavalo dos Deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil. Revista De Antropologia, 54(1), 2012b.

HALLOY, Arnaud. Dans l’Intimité des Orixás. Corps, Rituel et Apprentissage Religieux dans une Famille-de-Saint de Recife, Brésil. (Thèse de Doctorat), ULB-ruxelles / EHESS-Paris, 2005.

_____. “Chez nous, Le sang règne!. L’apprentissage religieux dans le cultexangô de Recife”. In: Terrain, 55: 40-53, 2010.

GUTERRES, Liliana S. La gente de Ansina: Performance, tradição e Modernidade no carnaval da “Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina” em Montevideo/Uruguay. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós- Graduação em Antropología Social, UFRGS, 2003.

LATOUR, Bruno. “How to talk about the body? The normative dimension of social science studies”. In: Body & Society 10, 2-3 pp. 205-29,2004.

PLASTINO, Virna V. *Fuerza! Os tambores de candombe e suas pessoas*, em Ansina, Montevideu. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional / PPGAS, 2013.

RAMÍREZ, Chabela. “La resiliencia es la mejor apuesta”. Ortuño, S. (org.) *El tambor y sus voces*, pp. 67-71, 2008.

RODRÍGUEZ, Manuela. “‘Representando a mi raza’. Los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe”. In: CITRO S. (org.) *Cuerpos Plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos Culturalia, 2011.

TEIXEIRA, Raquel Dias. *Família, sociabilidade e candombe em bairro periférico de Montevideu*. Tese (Doutorado) no Programa de Pós-graduação em sociologia e antropologia, UFRJ, 2020.

TRIGO, Abril. “Candombe and the reterritorialization of culture”. In: *Callallo 3* (16), pp. 716-728, 1993.

Dedos que dançam
e fazem 'dançar':
Contrapondo gestos
necropoéticos num
momento de perigo

Scott Head

Logo no início de sua influente revisão da literatura antropológica e linguística sobre gestos, publicada há uns vinte anos, Adam Kendon (1997, 109) confessa que não é possível “draw the line” (‘traçar a linha’) entre o que é e não é um gesto. Escrevo ‘confessa’, porque logo a seguir ele passa justamente a delimitar o que será entendido por gestos, deixando tal dúvida para trás: é como se essa confissão (um gesto religioso-cristão) fosse necessária para a ‘ciência’ positiva dos gestos avançar. Proponho que tal ressalva inicial possa servir não como um modo de livrar-se de um problema ao admitir-lo, como no caso dele, mas como constitutiva da problemática do gesto enquanto ato poético e político. Em vez de definir o que entendo por um gesto, tomo como ponto de partida sua própria indefinição.

Seria possível pensar um gesto tanto como uma ‘micro-performance’ quanto como a pontuação de uma performance ou dança em andamento. Um gesto poderia, igualmente, ser pensado, em certos casos, como algo que interrompe uma performance ou dança, ou como consistindo numa performance interruptiva em si mesma. Ambos os gestos que contraponho neste ensaio envolvem interrupções encenadas da própria vida: ambos encenam o ato de matar. Entretanto, os respectivos modos com os quais esses gestos apresentam suas respectivas relações com os atos de violência aos quais apontam - o que inclui os modos com os quais cruzam e cortam o tempo, ligando o momento do gesto a momentos anteriores e ainda por vir, articulando o gesto de matar à dança e a vida - fazem toda a diferença entre eles.

129 • Uma versão do presente ensaio foi apresentada na mesa redonda, “Danças de guerra e luta: resistência e enfrentamento na dança,” no I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, na UFSC, Florianópolis, maio de 2019. Agradeço os comentários das pessoas presentes, em particular a Maria Acsehrad (UFPE), que coordenou a mesa, e a Carolina Laranjeiras (UFPA), que também apresentou.

Os gestos cujos deslocamentos midiáticos, históricos e corporais logo seguirei a esboçar desdobram-se no contexto do Brasil. Mesmo assim, optei por começar por um deslocamento desse próprio contexto, levando em conta que o que entendemos hoje como 'Brasil' não está dissociado de intervenções outras, como aquela dos EUA apoiando o governo militar. Não é por acaso que quando se vêem imagens midiáticas de manifestantes nas ruas do Brasil, geralmente brancos, demandando uma volta à Ditadura Militar, bandeiras azuis, brancas e vermelhas se misturam e se destacam do mar de verde e amarelo nessas imagens. Aqui, portanto, proponho um pequeno gesto de intervenção, à contrapelo dessa trajetória imposta à força, agora sendo replicada pela fetichização das próprias forças impostas; uma intervenção não mais militar, branca-europeia, seguindo interesses norte-americanos e burgueses, mas negra, afro-diaspórica, militante e dançada. Um gesto de intervenção provindo de fora - assim como eu, ainda que minha branquitude me situe igualmente fora do gesto citado, por mais que eu tenha passado a me identificar com o mesmo - mas que logo passará a ser articulado com e contra outros gestos já imanentes ao contexto local. Importa lembrar, no entanto, que, como eu os entendo aqui, contextos nunca são dados, precisam ser articulados, assim como gestos. Assim como histórias, que também precisam ser compostas e contadas - só que gestos também interrompem as histórias que pontuam. Neste ensaio, ao buscar contar uma história gestual, me interrompo o tempo todo.

O gesto textual com o qual começo consiste na citação do parágrafo inicial do livro *The Last Night on Earth* [A Última Noite na Terra], do dançarino e coreógrafo afro-americano, Bill T. Jones - o título também vindo de uma dança coreografada e dançada pelo autor. Passo a citá-lo:

Nós dançamos como se estivéssemos marchando. Como se dessemos passos do cume de uma montanha para outra, com

medo de cair, mas sem nem ligar se isto acontecer. Disseram para nós que somos criaturas cheias de canções, criaturas cheias de estórias e que as estórias são bem antigas. E elas são totalmente novas – tão novas quanto o que aconteceu comigo hoje e como eu me sinto neste mesmo instante. Quando eu abro meus braços, eu sou o mais belo pássaro. Um pássaro que na verdade é um avião a jato. Este pássaro é capaz de tristeza no meio do devaneio mais lírico. Este pássaro é capaz de segurar uma faca e talhar a porra da sua garganta (JONES, 1995, p. 3)¹³⁰.

Aqui, retomo essa citação, que já usei para concluir um artigo anterior (HEAD, 2013), porque ela evoca e sintetiza a relação que busco elaborar neste ensaio entre o ato de dançar, o dançar do tempo e o gesto de matar.

O livro no qual é retirada a citação é uma autobiografia narrada de forma experimental que entrelaça relatos de momentos dentro e fora do palco, memórias pessoais com temas sociais e políticos, histórias compartilhadas e afetos contundentes, descrições de corpos em movimento e parados, e o traçar de identificações raciais e sexuais em contínua metamorfose contra a permanência da discriminação. Trata-se da textualização de memórias vividas e performances realizadas, demonstrando o entrelaçamento entre ficção e verdade, movimento e memória, o tempo de dançar e o dançar do tempo. Como consta no prefácio do livro e que precede o trecho acima citado: “Durante minha performance de A Última Noite na Terra, eu me contradigo, relembro o passado e projeto o futuro à vontade. Nesta ‘performance em texto’, pretendo fazer o mesmo” (idem, ix).

Ao iniciar este ensaio sobre gestos, no cenário do Sul com uma citação vindo do Norte, parte da performance do presente

130 • No original: “We dance as if are marching. As if we are stepping from mountaintop to mountaintop, afraid to fall yet not giving a damn if we do. We have been told that we are creatures full of song, creatures full of stories, and the stories are ancient ones. And they are brand-new - as new as what happened to me today and how I feel at this moment. When I open my arms, I am the most beautiful bird. A bird that is in fact a jet plane. This bird is capable of sorrow in the most lyric flight. This bird is capable of holding a knife and slashing your motherfucking throat” (JONES, 1995, p. 3).

texto consiste na recontextualização das referências que o texto citado evoca e invoca: em particular, o gesto ameaçado no final do parágrafo que assemelha-se a um dos gestos a serem traçados a seguir em contextos bem distintos. Mas para o momento, mantenho o enfoque nos próprios índices potenciais de contextualização presente naquele texto. A primeira frase já sugere que ele menos descreve alguma dança já acontecida do que realiza um dançar. O ato de dançar logo ganha um caráter subjuntivo ao assemelhar-se ao ato de marchar: dançamos “como se” - mas importa destacar a sutil substituição da conjugação verbal indicativa, ‘are’ (estamos), no lugar do subjuntivo, ‘were’ (estivéssemos). Me parece que essa substituição destaca a singularidade da dança ao dar corpo ao imaginado, ao realizar uma ficção: o ‘como se’ transformado num ‘é’ enquanto a dança perdurar. Se lido como texto, poderiam ser as diferenças entre as referências que se destacariam, ao dançar entre uma e outra, assemelhando-se às coisas referenciadas, cada referência é transformada num gesto, assim como aquele de abrir os braços.

Ao mesmo tempo, a subjuntividade da dança não se limita a uma memória ou imaginação pessoal, mas ganha uma força coletiva, ao ser colocada na primeira pessoa do plural - dançamos - e ao ser assemelhada ao ato de marchar. Ou seja, trata-se de uma força tanto coreográfica - ao sugerir uma coordenação entre corpos em movimento e a retenção posterior da memória desse movimento (BRANDSTETTER, 2000) - quanto descoreográfica - ao complicar o que se entende por dança, quem dança e os motivos pelos quais se dança (ACSELRAD, 2017, p. 159).

Como sugerido por Victor Turner, e estudiosos mais contemporâneos da performance vêm articulando de variados modos, se práticas performáticas, ritualizadas e/ou dançadas têm algo a oferecer ao campo da política, enquanto práticas e discursos visando a transformações sociais, tal oferta consiste em parte no modo como dão forma e substância a forças subjuntivas

ou virtuais incipientes. Deste modo, essas práticas performáticas são capazes de revelar ou dar corpo a outras faces potenciais da realidade além daquela que costuma ter - ou seja, além daquela face da realidade que nós costumamos colocar no indicativo: a realidade é assim, mas poderia ser de outro modo. A própria figura de corpos dançando como se marchassem aponta para as implicações políticas da corporificação coletiva de tal dimensão subjuntiva, particularmente quando as práticas performáticas em questão largam espaços prescritos para sua realização (de teatros até universidades) e vão para a rua. A este respeito, o trecho citado poderia ser lido como índice potencial da “coreografia de protesto” de Susan Foster (2003) ou do “cinestésico social descentrado” de Randy Martin (2010), para citar dois autores do Norte cujas escritas me inspiram.

Porém, me parece que conceitos desse tipo, que articulam as dimensões estéticas e políticas de corpos em movimento, poderiam ter dificuldade em dar conta da última referência naquela citação: a referência ao gesto de talhar a garganta da pessoa endereçada com uma faca. A referência é, na verdade, não a realização do ato, mas a capacidade de realizá-lo, mas a ameaça desse ato violento ao mesmo tempo ameaça por um fim à própria dança poética e coletiva do texto da qual faz parte. Ao transformar-se subitamente numa ameaça mortal, o fluxo daquele texto dançado acaba numa pontuação menos poética do que necro-poética.

Com este neologismo, apelo ao conceito de “necropolítica”, de Achille Mbembe (2003/2016), que por sua vez foi cunhado para dar conta de “formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2016, p. 146). Segundo Mbembe, tanto noções normativas de política - que tendem a ligar a política ao “exercício da razão na esfera pública” (idem, p. 124) - quanto o conceito foucaultiano de “biopoder” não dão conta das especificidades do poder da morte. Ao traçar conexões

entre a necropolítica e a instanciação de estados de exceção, Mbembe ressalta que tal forma de poder envolve a diferenciação entre pessoas e populações cujas mortes passam a ser entendidas como aceitáveis ou não. Mbembe inclui nessa definição formas de morte-em-vida, morte social ou civil, desde a escravidão até formas contemporâneas de violência política e socio-econômica - formas sempre em alguma medida racializadas. Para Michael Herzfeld (1985), a noção de poética diz respeito tanto a questões estéticas quanto ao “modo pelo qual significado se manifesta através da performance” (p. xiv) ou a realização de algo. Ao cunhar o termo necro-poética, busco em parte ressaltar o ‘dar a ver’ da necropolítica - o gesto de inscrição do poder da morte e/ou do ato de matar. No Brasil, é possível destacar a frase “Direitos humanos para humanos direitos” como exemplar de um certo modo nefasto de articulação necro-poética da separação entre quem deve viver e quem deve morrer. Evidentemente, há inúmeras outras expressões iteradas e, em breve, passarei a um gesto que entendo como articulando esse significado.

Mesmo assim, voltando ao texto de Bill T. Jones, fica evidente que há algo implicado na encenação textual do ato de matar que pontua o parágrafo citado. Situado logo no início do livro e no relato da vida que procede o contar, seria possível entender tal gesto como um aviso contra o acionamento impensado do tropo racial do “bom negro” pelo leitor: não assuma que você sabe quem eu sou ou que possa manter o subtexto racial de seu imaginário social intacto ao me categorizar, como autor e/ou dançarino, como claramente distinto daqueles “outros” - esses sim, realmente perigosos - que rondariam as margens e becos escuros do meio/medo urbano. Mas essa leitura, mesmo se for ‘certa’, reduziria a forte ambivalência do gesto a um dado significado. Ela também reduziria tanto a eventualidade do gesto - seu fator de surpresa, sua imprevisibilidade - quanto a dança da qual faz parte, suas articulações potenciais com outros elementos

que o antecipam e seguem. Ao deslocar-nos dessa citação e do gesto que a pontua e interrompe rumo ao contexto mais local daqui no Sul - no caso, no Nordeste daqui, recomencarei desde um momento em que o dançar de uma vida foi violentamente interrompido.

* * *

Em 8 de outubro de 2018 - no dia seguinte ao primeiro turno da eleição presidencial no Brasil - um amigo capoeirista me mandou notícia sobre a morte - por homicídio, ao levar doze facadas nas costas - de Mestre Moa do Katendê, que havia acabado de acontecer na madrugada do mesmo dia, após uma discussão sobre política num bar em Salvador, Bahia.

Ao me referir aqui a esse incidente, faço companhia a uma série de mediações posteriores do incidente: mediações essas tão distintas como as notícias televisivas que passaram a divulgar o incidente como ‘notícia,’ e as homenagens realizadas em nome do Mestre Moa, seja em rodas de Capoeira Angola ou em manifestações contra as políticas do presente governo, ou mesmo na manifestação carnavalesca que a Mangueira realizou no Sambódromo de Rio de Janeiro em 2019. Mesmo tendo pessoalmente trocado poucas palavras com ele, o fato de ter conhecido Mestre Moa, primeiro em Salvador e depois quando ele vinha com certa frequência dar oficinas de afoxé e emprestar sua presença e força em rodas de Capoeira Angola em Florianópolis, certamente contribuiu para o peso daquela notícia. De todo modo, o que busco frisar aqui é que o momento cujo início foi marcado pela notícia de sua morte estende-se muito além das pessoas que o conheciam pessoalmente ou mesmo da comunidade de capoeiristas Angoleiros como um todo. O título de um documentário lançado logo depois do incidente aponta nitidamente para a natureza e abrangência do momento em questão: Mestre Moa de Katendê: A Primeira Vítima (Dir: Carlos Pronzato, 2018). Evidentemente, dada a própria ‘cotidianidade’

da morte-por-homicídio no Brasil, só há como entender Mestre Moa como sendo a ‘primeira’ vítima no sentido de ter inaugurado o novo momento a qual aquele título faz alusão. Ou seja, trata-se do momento inaugurado por essa e tantas outras encarnações mortíferas da cultura de medo e terror que antecipa, acompanha, sustenta e é sustentada pelo (des)governo do atual Presidente do Brasil.

É com a referência a esta última figura que inicio o que poderia ser entendido como a articulação de uma dança macabra ao redor de um certo gesto preferido por ele: o gesto de atirar. Mas no sentido que busquei esboçar com a ajuda de Bill T. Jones acima e voltarei a elaborar mais à frente, importa ressaltar que mesmo estendendo-se a possibilidade de participar no ato de dançar aos mortos, não vejo nenhuma dança implicada nos deslocamentos que seguem entre versões do que parecem ser os mesmos gestos, traçados na pequena ‘genealogia’ que ofereço a seguir. Mesmo se ‘dançar,’ em usos populares da linguagem, pode tornar-se sinônimo de morrer (ou de ser preso), simular o ato de matar, assim fazendo alguém ‘dançar’ - pelo menos no mundo do imaginário - não implica em fazer parte da dança.

Nesta seção, apresento aquele gesto como citações de outros gestos, mas sem citar fontes específicas - apontando deste modo à circulação corpórea-midiática generalizada dos mesmos, em que não se sabe mais se é a mídia que cita o corpo corporal ou o corpo que cita o gesto midiático. Trata-se do gesto de atirar, que a figura mencionada, quando ainda era ‘apenas’ candidato, gostava de ser filmado ensinando a crianças durante sua campanha, colocando o polegar e dedo indicador na forma de um “L” deitado e passando a apontar o dedo, assim atirando; as imagens tiradas desse gesto de atirar passaram logo não só a circular em jornais e programas televisivos, mas igualmente a viralizar nas mídias sociais. Tal gesto de atirar com uma pistola menos cita do que fisicamente e ideologicamente redireciona o

dedo indicador vertical e polegar deitado do “L” de Lula. Mas aquele gesto de atirar também cita o mesmo gesto que fez o (ainda, enquanto escrevo...) atual Presidente lá do Norte - que o Presidente daqui ama imitar - ganhar notoriedade quando ainda era apenas apresentador de seu reality show, *The Apprentice* [O aprendiz] - alguns anos antes de forçar o mundo a assistir o novo reality show do qual ainda não saímos. Ainda como pré-candidato presidencial, essa figura lá do Norte demitia competidores acompanhando tal gesto com o gesto verbal, “You’re fired” [“você está demitida” - os alvos preferidos deste gesto sendo jovens mulheres buscando tornar-se empresárias]. Alias, nesse contexto, tal gesto aponta de modo mais abrangente para a dimensão necropoética implicada nessa e em outras práticas associadas ao neoliberalismo.

Alguns anos antes daquele gesto passar a fazer parte de seu repertório gestual quando o filhinho-de-papai bilionário tornou-se Presidente, o gesto de atirar ganhou popularidade em certas mídias sociais a partir de uma foto de uma soldada estadunidense, *Lynndie England*, sorrindo para a câmara ao mesmo tempo em que apontava com tal gesto - só que agora replicada em ambas as mãos, como uma metralhadora - para os corpos despidos e mal-nutridos de detentos iraquianos no presídio *Abu Grhaib*. A cena retratada na foto passou a ser imitada de forma ‘jocosa’ em variadas cenas domésticas inicialmente postadas e compartilhadas num blog britânico - uma versão imagética do gesto que passa a ganhar o nome da própria soldada, “*Doing a Lynndie*”, fazendo uma *Lyndie*.

Re-situando tal gesto de volta no contexto atual daqui no Sul com o Capitão ensinando uma menina como fazê-lo, teria como pensar, é só um gesto - no caso, um adulto ensinando uma criança a brincar. Afinal, são as armas referidas pelo gesto que matam, não tais gestos. Só que, como bem sabemos, quando seus seguidores fazem este mesmo gesto em massa nas passeatas realizadas,

também costumam participar destas passeatas um bom numero de policiais e milicianos com armas reais - armas reais que não deixam de servir como gestos simbólicos e políticos ao mesmo tempo. Tal gesto passa a apontar para a proposta de uma futura lei de liberação de porte de armas - um futuro já tornado presente por decreto presidencial, mesmo tendo sido revogado e depois lançado de forma modificada, com variações Estaduais. O ritmo de realização do ato encenado pelo gesto parece acelerar cada vez mais - e agora, em vez dos resultados mortíferos de tal gesto-tornado-ato serem ocultados, ficamos sabendo que o próprio governador do Rio de Janeiro passou a encenar o gesto com armas reais, voando de helicóptero sobre comunidades-alvos periféricas e seus residentes majoritariamente negros e negras.

Mas somos informados que isso tudo não trará nenhum perigo porque armas não matam pessoas de verdade, por dependerem de pessoas para realizar o gesto de apontar e atirar com elas, e neste caso estarão nas mãos de pessoas 'do bem'. Mas então, podemos perguntar, não são as armas referidas pelo gesto, mas é o próprio gesto de atirar que mata? De todo modo, nos dizem para não nos preocuparmos, porque certamente não matarão alguém que importa; nos dizem, ao contrário, que devemos até comemorar o fato de assim livrarmos o mundo desses zé ninguéns, vagabundos, traficantes ou mesmo - alvo preferido nas imagens do gesto que circulavam durante as eleições - petistas. Acadêmicos como eu passamos a ficar apreensivos porque no futuro poderão até vir a ser universitários apontados por tal gesto - só que aí lembramos que isto já aconteceu: um dos primeiros gestos midiáticos do presidente-eleito foi de divulgar um vídeo anteriormente filmado dele nomeando professores de uma instituição de ensino mineira, cada nomeação acompanhado pelo gesto de atirar.

Um dos apelos do gesto de atirar é que ele se torna cada vez mais fácil de realizar: é como se fosse apenas uma questão

de diferenciar entre o ‘bem’ e o ‘mal’ - o que, somos informados, qualquer criança (ou seja, qualquer criança de certa cor) sabe fazer. Ou seja, o gesto de atirar se alia a outros gestos necropoéticos, neste caso verbais, como no caso de ‘velhos’ ditados agora tornados memes circulados e re-citados em massa, como “Bom bandido é bandido morto” ou o já citado “Direitos humanos para humanos direitos”. Primeiro, são mostradas imagens televisadas de camelôs-tornados-bandidos (se já não eram antes) usando balas ‘reais’ (em vez de doces) como troco para sua mercadoria dita ilegal numa campanha contra a pirataria; depois legitima-se ou até mesmo legaliza-se atos de violência policial, desde que qualquer possível excesso decorra de “escusável medo, surpresa ou violenta emoção”. Do gesto de atirar e matar, passamos à terapia da pistola: nada que uns oitenta tiros não resolvam. O neoliberalismo marcha rumo ao neofascismo, apenas com tropeços ocasionais, por enquanto.

De todo modo, sugiro que no caso, é justamente esta consonância entre o gesto de atirar e as histórias que lhe dizem respeito - entre os gestos citados por imagens midiáticas e os corpos que citam essas imagens - que contribui à naturalização das forças sociais às quais aponta e dá corpo: esta é uma das contribuições desta necropoética gestual à necropolítica da bancada da bala.

* * *

Pouco antes de se suicidar, enquanto fugia do fascismo em ascensão, Walter Benjamin (1994b) escreveu o texto que foi publicado com o título “Sobre o conceito de história”. Naquele texto ele afirma: “Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderarmos de uma memória tal como ela relampeja num momento de perigo” (p. 224). Aqui, ao citar essas palavras já citadas repetidamente em outros textos e contextos, vislumbro algo estranhamente semelhante ao gesto de cortar - uma memória

que se manifesta como o lampejo do brilho metálico de uma lâmina, no caso.

Se na seção anterior, ao esboçar algo como uma ‘genealogia’ daquele gesto de atirar, busquei também apontar para o momento de perigo em que estamos vivendo (certamente mais perigoso para uns do que para outros), aqui passo a articular a memória implicada no gesto de cortar e no seu modo de apresentar-se. Tendo já vislumbrado algo da potência, imprevisibilidade e forte ambivalência daquele gesto tal como ele pontua o parágrafo citado de Bill T. Jones, passo a articular esse gesto-memória em relação à luta dançada e jogo ritualizado conhecida como Capoeira Angola¹³¹. Uma vez que já descrevi e narrei algumas das variações etnográficas, históricas e performáticas desta relação entre o gesto de cortar e essa dança lutada da Capoeira em outro ensaio - “‘Ação!’ ‘Corte!’: cinco cenários nas entrelinhas da performance” (HEAD, 2013), aqui me limito a oferecer alguns índices de contextualização desse gesto que servem para contrapô-lo ao gesto de atirar e às forças às quais aponta.

O gesto envolve encenar o uso de uma navalha ou faca para cortar ou perfurar um adversário presente no jogo ou imaginado como tal. Mesmo quando realizado fora da roda, para praticantes da Capoeira, o gesto ‘cita’ não só o uso da navalha mas também o jogo do qual costuma fazer parte. Fazendo uso da expressão cunhada por Benjamin (1994^a, p. 88) a respeito dos gestos realizados no teatro épico do teatrólogo alemão, Bertolt Brecht, trata-se de um gesto plenamente citável. Mas se o gesto é citável, então ainda falta citá-lo neste texto, o que também implica deslocar a teoria e prática do gesto-citação desde o palco e texto de Brecht e Benjamin e resituá-las em relação ao modo como o gesto-citação é realizado na Capoeira Angola.

131 • Apesar da possibilidade de realizar esse gesto em outras modalidades da Capoeira além daquela que eu mesmo passei a praticar e pesquisar no Rio de Janeiro por mais ou menos (porque envolvia idas e voltas entre o Brasil e os Estados Unidos) uma década, limito-me a elaborar as implicações do gesto tal como o percebo em relação à Capoeira Angola, a modalidade ‘tradicional’ dessa prática.

Tal gesto poderia ser entendido, talvez, como um dos raros momentos em que a forte associação histórica entre os Capoeiras e suas navalhas - pelo menos desde o olhar europeu e branco daqueles que escreviam sobre eles - passa a ser performada, desde que este jogo ritualizado e luta dançada ressurgiu, ou seja, décadas depois da repressão em massa dos Capoeiras no final do século XIX (mesmo se tanto a natureza da prática quanto a intensidade de sua repressão tenha variado de cidade em cidade naquela época).

Se o gesto de atirar, ao associar-se com a forte presença da bancada da bala no atual Congresso Nacional, também aponta para paralelos entre o poder político da bancada e a época do Coronelismo, geralmente associado à República Velha (vigente entre 1889 e 1930), o gesto de cortar, tal como elaborado aqui, aponta para a época logo anterior, antes da proclamação da República. Seria possível traçar uma outra temporalidade histórica desse gesto: no caso, poderíamos associá-lo à figura social do malandro - figura que passa a ser associada à vida urbana e imaginário social, musical e literário do Rio de Janeiro - ainda como Capital do país - durante a República Velha (ver NORONHA, 2003 e DEALTRY, 2009). Mas para os fins deste ensaio, entendo o gesto como apontando para aquele momento anterior, em que os Capoeiras, em grande parte organizados em maltas, eram reportados nos jornais da época como uma 'onda negra' que aterrorizava a cidade (AZEVEDO, 1987).

Para dar corpo à memória dos Capoeiras daquele tempo, de tal modo a afiar sua relevância ao presente e a contrapô-la às forças implicadas no gesto de atirar, os desloco para o centro de um debate realizado numa sessão da Câmara dos Deputados a respeito do uso de armas proibidas, em setembro de 1887:

Não há hoje desordeiro, faquista, perverso, criminoso por ferimentos ou assassino, que não seja um Capoeira; é um modo de dizer, é uma locução que se tornou vulgar e que está na linguagem

do povo, direi mesmo da policia. Do mesmo modo se diz que ele deu uma navalhada ou estava com uma navalha; embora se trate de um estoque, de um canivete de mola, de um punhal, de uma faca, ou de outro instrumento cortante (ANAIS, sessão de 5 set. 1887; apud DIAS, 2001, p. 87).

Mesmo sem saber quem proferiu o discurso citado ou o contexto discursivo da citação, um dos aspectos mais interessantes desta citação - pensando na crítica de Benjamin à pretensa transparência do discurso histórico - é como ela ofusca a possibilidade de separar claramente o “referente” do discurso citado da própria linguagem da citação. Ao apontar para a articulação mútua entre palavra e coisa, o discurso até assemelha-se à natureza paradoxal de gestos - na medida em que esses consistem em articulações sónicas e corporais (NOLAND, 2009). O próprio tom aparentemente irônico do discurso proferido - os índices desse tom no texto - aponta tanto para a ambivalência dos termos referidos quanto para a contaminação mútua entre eles: não só entre ‘Capoeira’ e os outros termos pejorativos mas também - através do paralelismo entre as frases - entre os Capoeiras e suas armas preferidas. Sugiro aqui que o gesto de cortar, apesar de sua realização tão súbita quanto um relampejo, separado por mais de um século desse momento citado, ainda carrega consigo algo do peso dessas associações por contágio metonímico daquele tempo, quando realizado no contexto da Capoeira como atualmente jogada.

Mas qual novo contexto é esse? Como resposta, cito outro texto:

Com Getúlio Vargas, mais precisamente em 1937, isto é, a partir da instalação do Estado Novo, a Capoeira voltou a existir sem a perseguição de outrora. Vargas reabilitou a Capoeira, derrubando o Decreto-Lei nº487 e assegurando sua existência em ‘espaços fechados.’ Aí, estava a diferença: o controle institucional passava a existir em troca de sua legalidade. Todavia, paralelamente a essa medida, Getúlio Vargas colocava na ilegalidade a Frente Negra Brasileira, primeira forma legal de organização da população negra no período republicano, da qual faziam parte milhares de negros (TAVARES, 2012, p. 123-124).

Logo em seguida, o autor dessa síntese afiada de tal momento histórico na Capoeira conclui: “Diferentemente da República dos Coronéis, a República de Vargas foi subsidiada por uma forte retórica do corpo, ou seja, de uma consistente biopolítica” (idem, p. 124).

Voltando ao fato do homicídio de Mestre Moa do Katendê na véspera do primeiro turno das eleições, ressalto o que espero ter já implicado naquela seção: o gesto de atirar, enquanto um gesto necropoético, refere-se primeiramente ao ato de matar e o modo de realizá-lo, e não à arma em si, por mais que se assemelhem. Ou seja, no caso da morte de Mestre Moa, apesar do instrumento utilizado e da natureza dos golpes realizados, aquelas facadas foram claramente alinhadas ao gesto de atirar, não ao gesto de cortar. O único elo com esse último gesto, tal como sugerido por comentários informais de outros capoeiristas sobre o incidente, consistia no lapso da própria autodefesa desse Mestre de Capoeira Angola ao não ter percebido seu agressor em tempo para poder se proteger daquele ataque desferido pelas costas¹³².

Voltarei a essa dimensão pragmática do gesto de cortar tal como realizado no contexto de uma roda de Capoeira em breve, mas antes de prosseguir, aponto para o comentário agressivo que o radialista Ricardo Boachat deu à notícia do Mestre Moa para minimizar ou mesmo apagar seu significado naquele contexto eleitoral:

Não vejo agressividade na campanha. Tem um capoeirista morto, mas somos 200 milhões de pessoas. Quantas pessoas morrem por dia? Temos 65 mil homicídios por ano. Aí cita uma morte como fenômeno de campanha? Aquilo é uma bobagem, minha gente.

132 • Agradeço a minha colega, a antropóloga Maria Eugênia Domingues, por me lembrar desse elo na conversa que seguiu minha apresentação de uma versão deste ensaio, “Traçando sombras lançadas por gestos,” no “Simpósio 84: Diálogos e desafios metodológicos na antropologia da arte e da performance” do 6º Congresso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, no 28 de novembro de 2020, organizado por Sílvia Loch, Deise Lucy, e Vania Cardoso, com as debatedoras, Luciana Hartmann e Tereza Franzoni.

Temos 65 mil homicídios. Tivemos uma eleição sem incidentes. A vida seguiu e está seguindo, estamos indo para o segundo turno¹³³.

Agora, se levarmos em conta que, segundo o Atlas da Violência, publicado pelo IPEA, a taxa de homicídios de pessoas negras no Brasil tem sido mais do que o dobro da taxa de pessoas brancas (IPEA: Atlas da Violência – 2020, p. 47), o comentário de Boachat ganha um significado um tanto distinto. Passa a sugerir que longe de ser uma “bobagem,” a notícia da morte de Mestre Moa aponta para algo bem maior: que boa parte do povo brasileiro já vivia efetivamente em estado de emergência, bem antes das eleições - e neste momento, da pandemia. Ao mesmo tempo, como fica claro na própria referência ao número de homicídios por ano do radialista, a citação de dados deste tipo pode colocá-los de ponta cabeça, servindo justamente para minimizar a morte: *era só um capoeirista, o que também quer dizer, era só um capoeirista*. (Duvido que teria falado isso se um certo Capitão tivesse morrido, também de uma facada nas costas). “A vida seguiu e está seguindo, estamos indo para o segundo turno”: ou seja, o comentário de Boachat trata a morte de Mestre Moa e de tantos outros mortos, a grande maioria pessoas negras como esse Mestre - apenas como uma possível interrupção indesejada e facilmente ignorada.

A vida seguiu e está seguindo. De fato. Quando cito esse comentário aqui, sua temporalidade fica marcada, a “vida seguiu”. Isso destaca sua parte mais maléfica - maléfica justamente porque banaliza a morte (e mortes) a qual diz respeito. Agora, mesmo tirado do contexto do parágrafo e argumento da qual fazia parte, ele deixa de parecer tal banal assim: Devemos sempre pensar a vida como algo em movimento, seguindo? E mais particularmente, a morte como algo para deixar para trás, por ser considerado algo que não move mais? Talvez o contexto em

133 • <https://www.metro1.com.br/noticias/brasil/62425,boechat-classifica-morte-de-moa-do-katende-como-bobagem-e-e-criticado.html>. Notícia publicada 9 de outubro e acessado 20 de outubro.

que agora escrevo - neste momento pandêmico em que cada dia acordamos e, se quisermos, podemos consultar o novo número de mortos por dia enquanto tomamos café - acentuou mais ainda o subtexto da frase: e as vidas que não seguem? Ou, como seguir com a vida face à memória daqueles que nos deixaram?

Através dessa digressão, chego de volta à problemática da relação entre o gesto de cortar e a dança da qual faz parte. Se o gesto encena o ato de matar, o ato de dançar costuma ser associado à vida, ao viver, à própria vitalidade do viver - 'o dançar da vida'. O gesto de atirar, ao encenar o ato de acabar com a vida de alguém, banaliza tanto a vida indicada como alvo - basta um tiro e acabou - quanto o próprio ato de matar. Ao mesmo tempo, a possibilidade de disseminar-se na forma de imagens ou viralizar-se nas mídias sociais faz com que as imagens desses gestos possam ganhar uma vida midiática própria. Já, no caso do gesto de cortar, com frequência ele nem é reparado por aqueles que estão presentes no momento em que é realizado, muito menos captado como uma imagem: no período de aproximadamente uma década em que tirava fotos da Capoeira Angola no Rio de Janeiro, nunca cheguei a captar uma boa imagem fotográfica do ato de cortar o outro no jogo. O que sugere que a potência do ato de cortar não é só não-espetacular, mas anti-espetacular. Aliás, já contei a história de um Mestre de Capoeira Angola realizando esse gesto frente uma televisão, deferido contra a imagem televisada de um lutador de 'Vale Tudo' e observando, "... uma luta em que 'tudo vale' não vale mesmo nada" (HEAD, 2013, p. 255). Ainda mais nos dias atuais, teria como ler seu gesto necropoético em conjunto com essa frase como direcionados não só àquela luta televisada, mas igualmente ao pressuposto tido em comum entre o neoliberalismo e o fascismo: a política do vale tudo.

A primeira vez em que conheci esse gesto de cortar, eu mesmo estava no meio de uma roda de Capoeira Angola, e num certo momento ele foi performativamente inscrito na

minha própria garganta por meu adversário e parceiro na roda, que na época daquele jogo também era meu Mestre - o Mestre Angolinha. Ele realizou tal gesto não só uma, mas duas vezes, como sutis variações: a primeira vez, com seu dedo indicador desenhando um arco por baixo do meu queixo, acompanhado por uma palavra sussurrada, “dançou!”; a segunda vez realizado alguns minutos depois no mesmo lugar, mas com dois dedos, que só quando ele sussurrou “band-aid!” ganhou a densidade de um duplo gesto - um curativo para o primeiro corte que ao mesmo tempo servia como aviso jocoso do segundo corte mortal que tinha acabado de receber.

Ao retomar a lembrança daquele jogo e do duplo gesto que o pontuou, importa destacar um detalhe. No caso, além da articulação entre os gestos e as palavras proferidas por Mestre Angolinha ao realizá-los, outro elemento que entendo como contribuindo fortemente ao relampejo da memória do gesto de cortar neste momento de perigo é o fato daquele gesto - assim como o jogo do qual fazia parte - ter sido acompanhado não só pelo ritmo musical dos instrumentos tocados na roda, mas igualmente pelo canto. No caso, lembro do corrido sendo cantado - como sempre, na forma de chamado-e-resposta - puxado por uma aluna do Mestre Angolinha já por muito tempo, a Tereza. Reproduzo uma parte do corrido:

O sinhô está chamando, ô iaiá,
Nos chamando pra jogar, ô iaiá

Coro: *Ô iaiá, o sinhô está chamando*

O sinhô mandou dizer, ô iaiá
Pra você não demorar, ô iaiá
(...)

Coro: *Ô iaiã, ô sinhô está chamando*

Tiriri faca de ponta, ô iaiá

Faca fina de furar, ô iaiá

Coro: *Ô iaiá, ô sinhô está chamando*

Nego já sofreu demais, ô iaiá

E não aguenta mais sofrer, ô iaiá

(...)

A verdade é que não lembro bem se essa foi a ordem - mas pouco importa: primeiro porque os chamados também acabam repetindo-se, ao serem cantados nessa e outras rodas com essas e outras tantas variações memorizadas e improvisadas; e segundo, porque as ressonâncias potenciais de sentido entre os chamados não seguem necessariamente a ordem linear em que acabam sendo cantados. Aliás, as elipses antes e depois da parte citada indicam, nesse caso, não apenas a continuidade antes e depois no cantar, mas igualmente a possibilidade constante de variações, seja no mesmo corrido ou mudando de um para outro corrido. Evidentemente é o terceiro chamado que mais se destaca, ao invocar a presença da faca. Ele se refere ao gesto do corte que recebi. Mas poderia até ter sido o contrário o que aconteceu: o gesto poderia ter sido realizado em resposta à referência cantada. O corrido articula esses momentos no próprio momento de cantar e jogar. O coro nos remete tanto ao momento do jogo, que nos chama, quanto a outros momentos, como àqueles ligados à escravidão, desde a perspectiva daqueles que sofreram seus efeitos “e não aguentam mais...”.

Num artigo cuja leitura ajudou a cristalizar minhas próprias inquietações sobre como escrever sobre gestos enquanto ações intempestivas, Rebeca Schneider (2018) elabora o modo como um gesto é capaz de suscitar outro justamente como uma série não-linear de chamados e respostas em que as ressonâncias antifônicas entre passado e presente e mesmo entre mortos e

vivos geram a potência de mudar o futuro ao deslocar o lugar desde o qual recebemos e respondemos aos índices gestuais do passado. Elaborando implicações da propriedade iterativa de gestos - como envolvem repetição e diferença ao mesmo tempo - ela afirma que:

Deste modo, a reiteração não é representação, mas ressurgência. Não imagem, mas gesto. Não semelhança mas ser, dobrado na tessitura do chamado e resposta, generativo de intervalos que não são apenas entre (como entre um passado e um presente) mas intervalos entre, ao lado de e junto com uma profusão de alternativas (SCHNEIDER, 2018, p. 306)¹³⁴.

Porém - voltando aos principais gestos traçados neste ensaio - se há uma abertura para a alternância implicada no gesto, como pensar isso em relação a gestos necropoéticos, que performam o ato de matar? Schneider deixa claro que ao pensar o gesto como chamado-e-resposta, a abertura do gesto à variação se desfaz de uma possível associação com a mobilidade e livre-vontade associadas ao sujeito liberal-moderno do humanismo. Neste aspecto, ela cita e segue a crítica de Soyica Diggs Colbert ao refutar a conceituação do sujeito individualizado e auto-determinado. No lugar desse sujeito auto-contido, Colbert elabora uma noção de incompletude tanto da vida quanto da morte que, deste modo, também situa os vivos entre os mortos e vice-versa. Os intervalos entre os vivos e os mortos, Colbert passa a chamar de “Black movements” - “movimentos Negros/Pretos” (COLBERT apud SCHNEIDER, 2018, p. 295). Schneider associa e articula esses “movimentos Negros/Pretos” entre os vivos e os mortos aos chamados-e-respostas do gesto, ao situar-se não só entre-tempos mas também entre-corpos.

Mas, repito, e o gesto de matar?

134 • No original: “In this way, reiteration is not representation but resurgence. Not image, but gesture. Not likeness but is-ness, folded in the fabric of call and response, generative of intervals that are not just between (as between one past and one future) but intervals among, beside, and with hosts of alternatives” (SCHNEIDER, 2018, p. 306).

Não voltarei mais ao gesto de atirar, primeiro porque não busco alguma conceituação suficientemente geral de tais gestos para acomodar suas diferenças aqui, segundo porque a proposta aqui é justamente de contrapor um ao outro. Certos gestos não devem ser repetidos.

Mas voltamos sim ao gesto de cortar, tal como repetido pela primeira vez no parágrafo citado de Bill T. Jones. A dança por ele invocada continua para além da interrupção do gesto.

No caso do parágrafo citado, a frase logo em seguida afirma: “This dance that I do, these people that I come from are one” [Essa dança que eu faço, esse povo de onde venho são um] (JONES, 1995, p. 3). Nos demais parágrafos que seguem o trecho citado, repete-se três vezes a frase com pequenas variações, “This dance calls out” [Essa dança chama]. Com isso, ele não se refere - ou pelo menos não diretamente - à relação dele com a audiência presente ao dançar ou à substituição de tal audiência pelos leitores do texto. Ele refere-se, sim, a vozes vindas do passado - vozes que menos animam que assombram o ato de dançar e o mundo e texto do qual faz parte. Vozes deixadas às margens da história, não gravadas e não respondidas, mas ainda chamando por uma resposta - nesse caso, desde ou através da dança. A frase assim evoca uma dimensão com frequência deixada de lado em estudos da performance que dão enfoque à relação ‘participativa’ (ou não) entre atores e audiência e/ou suas permutações culturais (ver Schieffelin, 1998): no caso, esses chamados constituem inscrições de ausência, vozes ausentes vindas do passado mesmo assim presentificadas pela dança, que assim transforma-se também numa dança fantasmagórica. Deste modo, a partir do gesto, fica claro que a dança da vida que o livro passa a relatar envolve a dança não só com outras vidas mas igualmente com as vozes daqueles que já não dançam mais, que já dançaram - como Arnie Zane, seu amante, parceiro e co-fundador da companhia de dança que ainda mantém o mesmo nome - Bill T. Jones/Arnie Zane Company -

apesar do Arnie ter morrido de AIDS em 1988, sete anos antes da publicação do livro.

O livro não só relata a vida que segue, mas elabora como a potência do dançar de Bill T. Jones continua mesmo depois que ele mesmo deixa de dançar publicamente e passa a coreografar outros corpos, com frequência incorporando pessoas que não são dançarinas nas suas performances e transformando os vários momentos implicados na realização de uma performance desta forma: ensaios, oficinas locais, rodas de conversa, mas também os momentos dançados e não-dançados da performance em si. Ao comentar uma dessas práticas articuladas por Jones, “The Promised Land,” envolvendo processos tanto coreográficos quanto descoreográficos, Randy Martin (1996) sugere que esse processo, que “figura o contexto dentro do qual impulsos políticos diversos passam a ser combinados” ao redor de uma performance, poderia ser pensado como um gesto - e mais, um gesto utópico:

Este gesto, poderíamos dizer, é a utopia que acaba sendo particularizada momentaneamente mais concretamente em performance. Performance é utópica precisamente na sua intimação de um mundo inteiramente diferente que relampeja neste. Isto não é uma utopia que poderíamos adentrar, mas um estado de passagem que leva o movimento fugaz junto consigo como constituinte (p. 195).¹³⁵

Face esse gesto utópico, como entender o gesto de cortar - tal como aparece no início do livro de Jones como o ato de talhar a garganta do leitor - senão como índice distópico capaz de interromper ou mesmo romper a performance como gesto utópico¹³⁶? Tal como elaborada por Savannah Shange, a distopia

135 • “This gesture, one could say, is the utopia that winds up being particularized momentarily but concretely in performance. Performance is utopian precisely in its intimation of an entirely different world that flashes through this one. This is not a utopia that one could move into, but a passing state that takes the fleeting movement towards it as its own” (JONES, 1996, p. 195).

136 • Esta referência à relação entre momentos utópicos e distópicos e suas manifestações performativas e cotidianas deve-se, em parte, à discussão realizada após minha apresentação

enquanto conceito provindo de ficções científicas especulativas ou afro-futuristas e re-situada no presente como prática, torna-se capaz de nos “sintonizar à morte, desapropriação e precarização como códigos para interpretar a realidade” (p. 13). Ao pôr o enfoque aqui nesse gesto necropoético que interrompe tanto a ‘performance em texto’ do livro de Jones quanto a performance na roda da Capoeira Angola, venho buscando ressaltar - com a ajuda de Schneider, Mestre Angolinha e tantos outros - como o gesto ao mesmo tempo aciona e responde a uma dinâmica de chamado-e-resposta, deslocando-se não só entre corpos e palavras, textos e contextos, mas igualmente entre passados, presentes e futuros tanto prometidos quanto ameaçados.

Este ensaio poderia finalizar voltando a abordagem antropológica ao gesto tal como apresentado por Adam Kendon; nesse caso, responderia ao pressuposto que gestos envolvem ‘excursões’ desde estados de repouso (KENDON, 1996, p. 2), ao traçar relações que pontuam e interrompem passagens dançadas. Poderia buscar explicitar as disposições políticas, ressonâncias históricas e poéticas de chamado-e-resposta articuladas no gesto de cortar e contrapostas ao gesto de atirar. Poderia ainda voltar às implicações da memória de Mestre Moa do Katendê - sua vida e sua morte - surgir como relampejo em rodas de Capoeira Angola, em manifestações políticas e blocos de carnaval. Ou teria como voltar àquela frase, aparentemente inocente quando citada fora de contexto, “A vida seguiu e está seguindo,” como articulação necropoética da complacência com a morte de vidas negras no momento distópico atual, no Brasil e nas Américas como um todo. Poderia voltar a elaborar as implicações políticas da subjuntividade da performance e da dança, do gesto e do texto, suas articulações e interrupções, e suas ressonâncias tanto utópicas quanto distópicas. Poderia.

no Simpósio já mencionado, “Diálogos e desafios metodológicos na antropologia da arte e da performance” do 6º Congresso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, no 28 de novembro de 2020, organizado por Sílvia Loch, Deise Lucy, e Vania Cardoso, com as debatedoras, Luciana Hartmann e Tereza Franzoni.

//////////////////// REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. “Dançando contra o Estado: Análise descoreográfica das forças em movimento entre os Caboclinhos de Goiania/Pernambuco.”. *Revista Nanduty* 5(6), 2017, pp. 146-166.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites do séc. XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 78-90.

_____. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 220-232.

COLBERT, Soyica Diggs. *Black Movements: Performance and Cultural Politics*. Newark, NJ: Rutgers University Press, 2017.

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DIAS, Luiz Sérgio. *Quem tem medo da capoeira? Rio de Janeiro, 1890-1904*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral, 2001.

FOSTER, Susan Leigh. “Choreographing Protest”. *Theatre Journal* 55(3), 2003, pp. 395-412.

HEAD, Scott. “‘Ação!’ ‘Corte!’ Cinco cenários nas entrelinhas da performance.” In: Raposo et. al. (orgs.), *A Terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

HERZFELD, Michael. 1985. *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

IPEA: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Atlas da Violência*. 2020.

JONES, Bill T. (com Peggy Gillespie). *Last Night on Earth*. New York: Pantheon Books, 1995.

KENDON, Adam. “An Agenda for Gesture Studies”. *Semiotic Review of Books* 7(3), 1996, pp. 1-22.

_____. “Gesture.” *Annual Review of Anthropology* 26, 1997, pp. 109-128.

MARTIN, Randy. “Overreading The Promised Land: towards a narrative

of context in dance.” In: Foster, Susan Leigh (org.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York: Routledge, 1996.

_____. “Toward a Decentered Social Kinesthetic.” *Dance Research Journal* 42(1), 2010, pp. 77-80.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ* 32, 2016, pp. 123-151.

NOLAND, Carrie. *Agency & Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

NORONHA, Luiz. *Malandros: Notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2003.

SHANGE, Savannah. *Progressive Dystopia: Abolition, Antiblackness + Schooling in San Francisco*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.

SCHIEFFELIN, Edward. “Problematizing Performance.” In: Felicia Hughes-Freeland (org.), *Ritual, Performance, Media*. New York: Routledge, 1998.

SCHNEIDER, Rebecca. “That the Past May Have Yet Another Future: Gesture in the Times of Hands Up”. *Theatre Journal* 70 (3), 2018, pp. 285-306.

TAVARES, Júlio Cesar de. *Dança de Guerra: arquivo e arma*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

Seres que se recusam
a submeter-se a uma
forma fixa: Dança e
criação imagética na
pintura amazônica
contemporânea de
Rember Yahuarcani
Luisa Elvira Belaunde

Este artigo¹³⁷ tem por objetivo nos aproximar da criação imagética de seres em movimento na obra de um pintor do povo Uitoto, do clã Aimeni da Garça Branca, nascido e criado na bacia do rio Ampiyacu, na Amazônia peruana. Pretendo, por meio desta análise, destacar as conexões entre dança e imagem na pintura amazônica contemporânea. Rember Yahuarcani afirma ser um artista contemporâneo, não por se sentir desvinculado de sua ancestralidade uitota, mas ao contrário, por querer “honrar a memória dos avós”.

Minha obra, penso, estou convencido, vem do antigo e do atual. Por isso sempre muda; O meu trabalho sempre se transformou. Por isso procuro novas técnicas e imagens para refletir sobre todos os temas que lhes mostrei. Sou um artista uitoto, do clã Aimeni, e tenho um objetivo muito primordial e muito claro, que é a necessidade de preservar e honrar a memória dos avós. Por isso quero que minha obra seja entendida com toda a liberdade que busco, e que seja considerada como uma obra de arte contemporânea que possa ser mostrada em todas as partes, na selva, nos livros e nas salas de arte (Rember Yahuarcani, palestra inédita, 2013).

// Uma crítica ameríndia da cidade //

Nascido em 1986, na comunidade Ancón Colonia, Rember cresceu em Pebas, uma pequena cidade ribeirinha na foz do rio Ampiyacu - o rio Amazonas, nas proximidades da tríplice fronteira entre Peru, Colômbia e Brasil. Aos 18 anos viajou a Lima pela primeira vez e, desde então, reside parte do tempo em Pebas e parte do tempo na capital do Peru, onde conseguiu forjar um caminho sui generis no mundo das artes plásticas peruanas e internacionais. O legado de seus antepassados, e especialmente o de sua avó materna, Martha López Pinedo, mulher uitota do clã Aimeni da Garça Branca, é saber que ele provém de um lugar onde os seres estão em constante transformação. Rember, como a sua avó e os personagens das histórias antigas que

137 • A autora agradece a Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro por uma bolsa de pesquisa, Edital FAPERJ Nº 15/2018 - Apoio Emergencial ao Museu Nacional - 2018.

ela lhe contou desde criança, “recusam-se a sujeitar-se a uma forma fixa”. A liberdade de movimento e transformação é, para eles, sinônimo de estar vivo - uma vida compartilhada até pelas palavras e as imagens. Através da pintura, Rember nos oferece retratos da transformabilidade amazônica e desenvolve uma crítica ameríndia da cidade e seus habitantes.

É assim que acontece nas culturas indígenas; tudo está vivo, as plantas e também as histórias. As coisas não são contadas porque você as ouviu, porque a vovó as contou para você. A gente conta porque a gente as vive e porque elas estão vivas. Penso que esta é uma grande diferença em relação ao que acontece noutras culturas



O homem-garça. Acrílico sobre tela, 70 x 80 cms, 2019.

e nas cidades. Minha obra está muito relacionada com a liberdade e com as transformações dos seres das histórias de meu povo. Minha pintura também foi se transformando e buscando sempre essa liberdade (Rember Yahuarcani, palestra inédita, 2013).

Conheci Rember em 2004, em Lima, quando comprei pela primeira e única vez, uma pintura sua. O quadro, intitulado “Cosmovisão feminina”, feito com materiais naturais amazônicos, mostrava dois momentos do ciclo de danças rituais Aimeni em que as mulheres ocupam a cena central: os rituais da menarca e os rituais funerários. Rember me explicou detalhadamente as figuras que havia pintado, contando-me que a feminilidade estava relacionada a Buiñaino, a Mulher Arco-íris, a anaconda primordial que se ergue das águas depois das chuvas para sustentar o céu e evitar que ele caia sobre a terra. Nos tornamos amigos e, a partir desse momento, acompanhei seu percurso. Nesse artigo retomo as palavras de algumas de suas palestras inéditas e de entrevistas¹³⁸ pessoais que Rember me concedeu ao longo dos anos.

Rember aprendeu a pintar em casa; com sua mãe Martha Nereyda López, artista de máscaras, e seu pai, Santiago Yahuarcani, pintor e escultor de madeira, e com sua avó, Martha López Pinedo, grande narradora das histórias do clã Aimeni. Ele fazia as suas obras usando materiais da floresta: o tururi feito da entrecasca¹³⁹ da quaxinduba (*Ficus insípida*), ervas e palitos de madeira como pincel e corantes naturais: sementes de urucum (*Bixa orellana*) para o vermelho, tinta de genipapo (*Genipa americana*) para o preto, fruto de huitillo (*Dialium guianense*) para o roxo, folha de pupunha (*Bactris gasipaes*) para o verde, azafrão da terra (*Curcuma longa*) para o alaranjado, e vários barros coloridos para o branco, o cinza, o creme e o amarelo.

138 • Cito palavras da sua apresentação inédita na exposição ¡MIRA! Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas realizada em 2013, em Belo Horizonte, Brasil (YAHUARCANI, 2014; ALMEIDA & MATOS, 2013).

139 • No Peru e na Colômbia, o nome da tela natural da entrecasca do *Ficus insípida* é llanchamao yanchama.



Cosmovisão feminina. Corantes naturais e acrílico sobre tururi.
90 X 100 cm, 2004.

Nos riachos encontramos peixes como os que vemos no quadro. Alguns desses peixes já tomam uma forma mais humanoide; eles estão em transformação. Por quê? Porque não esqueçamos que os mitos indígenas em geral, e em particular os mitos uitotos, falam de que a primeira forma que tivemos no mundo é precisamente a forma de peixes, a forma de aves. Então o quadro recorre a isso. Recorre a falar dos peixes que temos atualmente e da forma que nós tivemos no princípio (Rember Yahuarcani, palestra inédita, 2020).

Em Lima, Rember começou a usar materiais acrílicos e tela de algodão industrial. Nunca cursou estudos universitários nem estudos de artes plásticas, mas rapidamente ele obteve reconhecimento pela sua obra visual e pela sua escrita. Ele tem participado de dezenas de exposições individuais e coletivas, no Peru e no exterior, e publicado vários artigos e livros de pintura, escultura e narrativas Aimeni da sua avó (YAHUARCANI, 2010, 2012, 2014, 2017, 2020; LÓPEZ et al, 2014).

Para pintar utilizamos o que há ao redor. O Tururi sempre esteve perto de nós. Em Pebas não há lojas onde comprar pinturas. Então usamos o que a Amazônia nos deu: Telas como o tururi, corantes naturais e pincéis de ervas como o piripiri. Sinto que há uma espécie de atração invisível, mágica, em plasmar as tradições uitotas nessa superfície do tururi. De alguma forma, a tradição ou o mito chamam os corantes naturais para serem plasmados nessa superfície (Rember Yahuarcani, entrevista pessoal, 2020).

Rember pertence a uma geração de artistas amazônicos que criaram as artes visuais contemporâneas indígenas peruanas, combinando de maneira inovadora elementos dos grafismos ameríndios e das técnicas europeias (BELAUNDE, 2008, 2010; LANDOLT, 200, 2005; SORIA CASAVARDE, 2013; BOREA, 2010; BENDAYÁN & VILLAR, 2013; ECHEVERRI, 2014; CHAVARRÍA, 2012; CORTÉS GARZÓN, 2015). Atualmente, o movimento contemporâneo da pintura dos povos indígenas também está ganhando muita força em outros os países, especialmente, na Colômbia e no Brasil (LAGROU, 2015; RODRIGUES, 2014; CANDRE, 2014; JACANMIJO, 2014; ESBELL, 2014; ALMEIDA e MATOS, 2013).



Peixes de riacho. Corantes naturais sobre tururi. 50 X 78 cm, 2020.

No Peru, a pintura contemporânea dos povos indígena surgiu a partir de meados dos anos 90 como resultado da escolarização das comunidades amazônicas e da intensificação do trânsito entre as comunidades da floresta e a cidade. Como argumentei em outro lugar (BELAUNDE, 2013, 2016), as obras caracterizam-se por serem pinturas testemunhais com uma composição narrativa. São pinturas que contam visualmente as experiências pessoais do pintor ou as histórias contadas por seus familiares próximos. Essa translação do vivido e do ouvido para imagens pictóricas requer um exercício de tradução entre formas culturais da percepção indígenas e não indígenas, já que o público para o qual as obras visuais se dirigem, em geral, é cidadão e não indígena. Ou seja, envolve um exercício criativo de transformação da imagética amazônica para que possa ser vista e consiga afetar o espectador, e potencial comprador, das cidades. A transformabilidade dos seres da floresta que a pintura contemporânea amazônica revela, é também um chamado a transformar o olhar da cidade sobre a Amazônia, para escapar das hierarquias coloniais e da marginalização imposta sobre a floresta e restaurar -através das artes visuais - a memória não contada de todos os seus habitantes (MATOS e BELAUNDE, 2014). Esse chamado a uma transformação social a partir de uma cosmopolítica das imagens, anima desde o início o trabalho de Rember.

Segundo Rember, o movimento frenético das cidades como Lima, é uma aceleração dos gestos e deslocamentos, mas estes movimentos reproduzem as etiquetas que são atribuídas às pessoas, obrigando-as a encaixar-se em categorias físico-sociais que as aprisionam. As pessoas na cidade se movimentam sempre ocupadas, mas se mantêm dentro dos preconceitos que lhes são atribuídos e os condenam ao silenciamento e a discriminação, como o próprio rótulo de “indígena”, que oculta a singularidade histórica dos povos da floresta e sua luta pela sobrevivência

diante da exploração e destruição dos seus recursos vitais pelas políticas econômicas do Estado peruano afincado na Capital. Diante dessa fixação de rótulos discriminatórios, a vida na floresta que a pintura amazônica contemporânea revela é um incessante devir transformacional, diferente da velocidade com que se vive nas cidades, pois trata-se de uma constante busca de novas formas que atravessam todos os seres e lhes conferem singularidade para além da sua visibilidade.

// O baile dos seres invisíveis //

À medida que Rember foi desenvolvendo seu próprio estilo pictórico, ele foi procurando criar imagens do movimento dos seres invisíveis das histórias contadas pela sua avó. Na selva, não há categorias fixas que imponham formas que não sejam também submetidas à transformação. O movimento é a vida e a vida é esse devir que responde às forças invisíveis. Para ele, pintar a dança dos seres invisíveis, é também pintar esse ímpeto de transformação que está por trás da vida amazônica.

Não poderia pintar um quadro onde não há movimento. Venho de um espaço onde há muito movimento. Tudo está se movimentando. O quadro “Baile da Meia-Noite” faz alusão a um baile que se vai realizar em algum lugar. Há a floresta, há o céu e há a água; e na água vemos um monte de personagens remando em canoas brancas. Há seres zoomorfos, há plantas, há aves, e também há uma mulher; é Buiñaiño, a dona de todos os seres da água. O seu cabelo está se transformando em arco-íris e sai do extremo direito da pintura. Na parte de baixo, na borda do quadro, há uma espécie de braços e mãos com três ou quatro dedos. Isso representa as mãos e os braços das pessoas que estão no baile, que os estão levantando, que estão gritando e estão felizes.

Ao fundo do quadro vemos uma grande árvore que se está transformando na noite e está povoada por Jomas, que são as máscaras do baile da pupunha (*Bactris gasipaes*); também há

máscaras do baile das queixadas (Tayassupeccari). O quadro não é um mito em particular, nem é uma narrativa de algo. É a representação de que as danças que se celebram nas comunidades uitoto não somente reúnem os diferentes grupos ou clãs de um povo. Além da celebração física, há uma celebração espiritual invisível.

Por isso eu ponho no quadro que ao chamado de convite deste baile não somente respondem e vão os homens, as mulheres, as crianças, as famílias, senão todos esses outros seres que nós conhecemos nos mitos ou que se vêem nas visões; que se vêem nos sonhos e que se sente. Isso é “baile da meia-noite”; é uma dança tanto de humanos como de não humanos (Rember Yahuarcani, entrevista pessoal, 2020).

Com seu pai, Rember aprendeu a dar figura aos espíritos e personagens míticos, desafiando-se um ao outro num exercício de criatividade conceitual e plástica. “Nas histórias antigas este espírito é assim, assim, assim. Eu poderia pintar ele assim. Você como faria?” perguntava seu pai. Entre jogos eles tentavam fazer as imagens de espíritos a partir da sua imaginação e suas lembranças sensoriais. Assim, os espíritos das histórias contadas pela avó Martha foram adquirindo corpos pintados.

Como posso te explicar? Eu estou pintando coisas ou seres, ou descrições de seres, que a gente nunca viu e que estão em constante movimento. Por exemplo, todas estas histórias sobre os seres ou espíritos que aparecem na noite: os seres invisíveis que se sobem à tua casa; os que te assobiam; os que te chamam; aqueles que abrem a porta... Todas essas coisas que acontecem na selva e que as pessoas acreditam que são verdade; e eu atesto isso porque aconteceu comigo também.

Pergunto-me: como pintar algo que você não viu? Que forma você lhe dá? Que movimento lhe dá? Como se pinta um espírito a quem se pede ajuda ou a quem se pede para ser curado, e que à noite aparece e nos diz que plantas usar, como lhe damos forma?



Baile da meia-noite. Acrílico sobre tela, 200 X 200 cm, 2017.

Então, minha pintura está nesse movimento. É tentar agarrar um instante desse devir que constantemente está em mudança e movimento. Então tento, e espero algum dia conseguir, que cada pintura minha reflita esse movimento, essa vida tanto física como espiritual do mundo indígena (Rember Yahuarcani, entrevista pessoal, 2020).

Um dos quadros mais importantes da primeira etapa da pintura de Rember é a obra “Aima”, inteiramente feita com materiais naturais. A imagem torna visível o processo de desdobramento do xamã curandeiro no seu alter ego jaguar. “O quadro narra essa metamorfose”, explica Rember. Para que isso aconteça, o xamã precisa passar por duras provações e resguardos, respeitando dietas e reclusão. A dupla visível/invisível - humano/não humano é apresentada na pintura como uma transição que faz parte de um evento cósmico povoado por

uma proliferação de seres venenos, mascarados e dançantes. São os escorpiões, os morcegos e as aranhas, cujo baile na tela visibiliza os poderes indomáveis do xamã.

A imagem de Aima é mais fixa porque é a representação de um personagem poderoso, forte, sábio, e além disso é uma de minhas pinturas feita no meu início. Então, tanto o movimento como a técnica e o estilo, eu fui polindo no caminho. Sim, é certo, há movimento nessa obra, porque há um escorpião, há aranhas, estão todos os animais que dão força ao xamã para poder transformar-se, mas comparado com minhas últimas pinturas, é um movimento sutil. O movimento é o que mais tento explorar em cada pintura que faço (RemberYahuarcani, entrevista pessoal, 2020).

“Aima” foi apresentada na primeira amostra individual realizada por Rember em 2004¹⁴⁰ na Biblioteca Nacional do Peru e, também, em 2005, em uma mostra coletiva intitulada “O cipó dos mortos” e curada pelo artista Christian Bendayán no Museu de Arte da Universidade Nacional Maior de San Marcos. Para Rember não se tratava apenas de expor sua pintura junto às obras de outros artistas que retratavam visões do xamanismo amazônico para o público cidadão. O local onde a exposição era realizada também era importante. O Museu de Arte da Universidade Nacional Maior de San Marcos, criada em 1551, e a Biblioteca Nacional são prédios emblemáticos do poder colonial ancorado em Lima. Colocar uma pintura que visibiliza a força transformacional normalmente invisível do xamã curandeiro, com todos seus venenos e espíritos protetores dançando no redor, era uma intervenção espiritual por meio da cosmopolítica da imagem num prédio que precisava ser curado, pois materializava nas suas paredes a enfermidade da violência epistêmica exercida a partir da capital sobre os povos originários do país.

140 • A amostra se chamou “lágrimas do piripiri”.

**// Os espíritos coloridos se transportam
sobre a ponta dos pés //**

Com o passar dos anos, Rember optou plenamente por pintar o movimento dos seres além do visível e desenvolveu técnicas próprias de cor e de imagem cinética. Por exemplo, na obra “Celebração rafue”, pintada em 2013, as plantas-espíritos tomam formas diversas e se deslocam por cima da floresta e dos rios. Não estão amarradas à terra nem as árvores. São pessoas feitas de folhas que dançam sobre um espaço que pode ser entendido de diversas maneiras pelo público, instigando-o a imaginar por si mesmo a vida invisível dos seres da selva e lhes devolver sua memória.

Trata-se de uma representação que poderia ser uma pessoa, que poderia ser um animal, que poderia ser um pássaro, que poderia ser uma planta. Estão todos dançando sobre a água. Estou à procura de uma linguagem mais livre para poder me aproximar de imagens que falem por si mesmas, que te façam sentir coisas, que te despertem curiosidade. Como mostrar em imagens a liberdade dos seres da Amazônia? Como encontrar novos caminhos de liberdade como artista? Para mim, essas buscas vão juntas (Rember Yahuarcani, palestra inédita, 2013).

Muitas vezes, suas figuras não são corpos sólidos, senão efeitos ópticos de fluorescência, contrastes de luz e rastros coloridos captados pelo pintor, às vezes tão leves como as pegadas deixadas pelos insetos, às vezes tão fulgurantes como faíscas elétricas. São seres feitos de linhas, perfis de folhas e silhuetas fugazes que ondulam e se torcem como as lianas e as raízes da floresta e a vegetação do interior das lagoas. Mas apesar de sua quase imaterialidade, esses seres espíritos-vegetais estão movimentando seus corpos: dançando, caminhando, carregando, construindo, remando. Eles têm rostos, com olhos, nariz e boca; e de suas bocas sai seu sopro transparente expulso com força, projetando-se sobre tudo ao redor.

Tento comparar o movimento dos seres invisíveis com o trabalho quase titânico que os povos indígenas precisam fazer atualmente, devido à depredação e poluição dos rios e a floresta. Por exemplo, um pescador que rema uma tarde inteira, uma noite e uma manhã, para trazer para casa um ou dois quilos de peixes para a família, isso é um esforço imenso. Remar, soprar, gritar, caminhar, correr e pisar... são a representação do esforço e das habilidades necessárias para a sobrevivência na floresta (Rember Yahuarcani, entrevista pessoal, 2020).



Celebração rafue. Acrílico sobre tela. 80 x 150 cm, 2013.

Numa entrevista, o Rember revelou-me um dos segredos da sua inovação imagética. Além de seu notável desenvolvimento da luminosidade e da cor, a singularidade de sua técnica pictórica reside no uso do pincel para traçar o movimento dos pés e sua relação com o chão. Tudo reside nas formas de pisar que ele pinta. “Em muitas das pinturas que faço, as personagens estão na ponta dos pés” disse-me. Há dois tipos de personagem, explicou-me. Aqueles que pisam as superfícies com todo o pé, e pisam colocando o calcanhar primeiro; e aqueles que pisam primeiro com a ponta do pé e só escovam levemente o chão”. Enquanto os seres humanos requerem estar com os pés firmes na terra, “pisando forte” para conseguir realizar o trabalho

necessário para se manter vivos; os espíritos pisam primeiro com a ponta do pé. Seus pés não são mais que um arranhão, pois andam suspensos, como dançarinos de balé. São pés “finos como uma linha de pincel”.

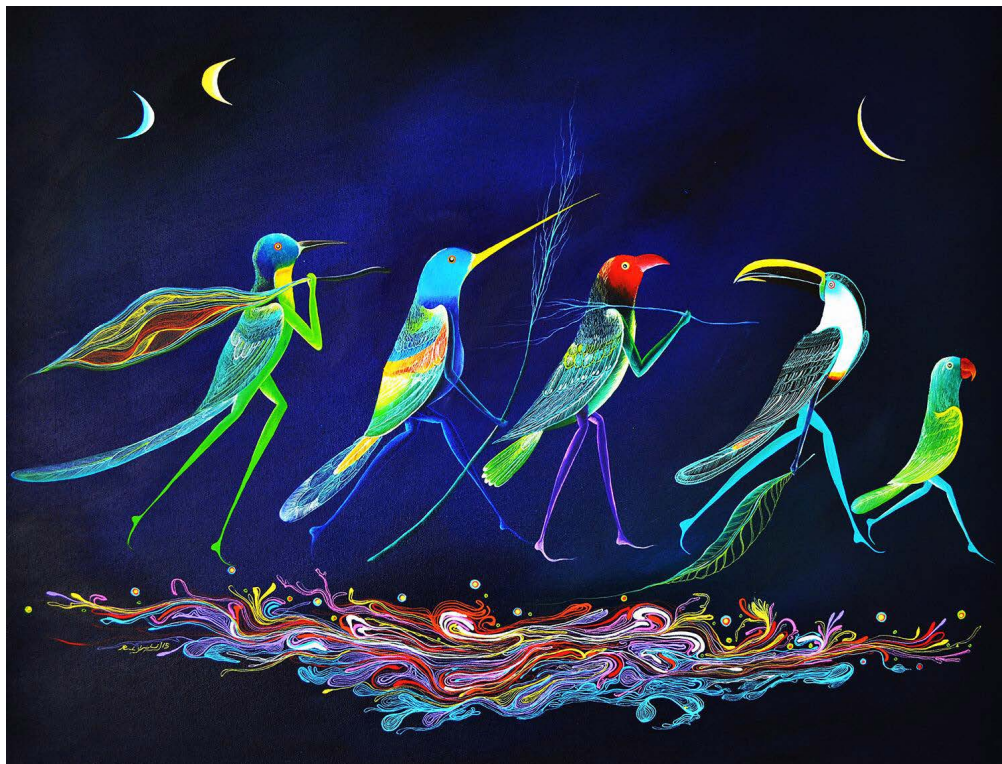
A maioria dos meus personagens estão suspensos. Como se transporta um personagem sobre a água, ou através da água, ou através da floresta, ou através do ar, da chuva, de um raio ou de um trovão? Estes personagens, imagino eu, devem ser de uma delicadeza extrema para poder transportar-se por espaços tão diferentes. Estes personagens míticos, estes deuses, diabos, seres ou espíritos, devem ter, imagino eu, uns pés super finos e delicadíssimos para poder transportar-se através da água e tudo o que está na selva (Rember Yahuarcani, entrevista pessoal, 2020).

Minha avó dizia que todos esses seres existem. Contrariamente ao ser humano que tem de pisar com todo o pé para poder caminhar na floresta, esses espíritos e outros seres invisíveis que povoam a cosmovisão indígena, eu penso que devem ter os pés muito finos e delicados... como uma linha de um pincel; sim pés finos como a linha de um pincel para poder transportar-se por cima do monte ou pelas árvores e a água.

Daí nascem esses pés assim, delicadíssimos que eu pinto. A melhor comparação é com os pés das bailarinas. Quando vemos dançarinos de ballet, pelo menos as vezes que os vejo, penso que flutuam. Eles se movimentam no palco na ponta dos dedos dos pés, dando tantas voltas! Eu digo a mim mesmo, é a coisa mais próxima a como os deuses se transportam na selva (Yahuarcani, entrevista pessoal, 2020).

Esses personagens metamórficos, que em sua transformabilidade corporal se apresentam como dançantes se deslocando delicadamente sobre a ponta dos pés, também são pintados por Rember para expressar os efeitos devastadores da exploração dos recursos da floresta para alimentar a insaciável vida agitada nas cidades. A pintura “Guardião da roça”, torna visível o grito dilacerante de um ser folha que é arrancado da selva bombardeada por todos os problemas que caracterizam a contemporaneidade dos povos indígenas.

O “Guardião” é um personagem que está sendo arrancado do seu espaço. Está indo sabe-se lá para onde. É uma imagem do que acontece atualmente na Amazônia e com os povos indígenas, que sempre estão com muitos problemas: problemas de território, problemas de saúde, problemas de educação. Então, esse personagem foge e lança um grito. E passa por cima da floresta. A técnica usada aqui mudou muito comparando com as pinturas de meu começo. O fundo da tela é uma superfície feita com pintura lançada sobre o tecido. Muitas pessoas vêem o quadro e dizem-me que tem seios, que não pode ser o “guardião” porque tem seios. E sim, é o “guardião”, embora tenha seios. Há muita, muita liberdade em minhas últimas obras (Rember Yahuarcani, palestra inédita, 2013).



Os primeiros humanos. Acrílico sobre tela, 59 X 59 cm, 2015.

// Um novo rafue //

Quando Rember afirma que sabe de onde ele vem, também se refere que ele conhece a história do extermínio do povo Uitoto e dos outros “povos do centro” que habitavam as bacias dos rios Putumayo e Caquetá no final do século XIX e início do século XX. Seus antepassados foram escravizados para suprir a mão de obra para a produção de borracha destinada ao mercado internacional, causando um dos maiores massacres da história da Amazônia. À onda de violência genocida dos patrões da borracha, especialmente da companhia anglo-peruana Peruvian Amazon Company, somaram-se os interesses políticos do Peru e da Colômbia, que disputavam a hegemonia sobre os territórios indígenas. Os sobreviventes da exploração da borracha foram submetidos a deslocamentos forçados, na sequência da guerra em 1942 entre Peru e Colômbia, e o estabelecimento da atual fronteira. O pai de Martha, o avô de Rember, foi obrigado pelo patrão Loayza a sair da Chorrera, a antiga sede da Peruvian Amazon Company no rio Igaraparaná, no atual território colombiano. Depois de meses de viagem em condições miseráveis, ele chegou ao rio Ampiyacu, deixando para trás todos os seus parentes, pois ele foi o único membro do clã Aimeni que fez a travessia até essa região do atual território peruano. A maioria das famílias uitoto que foram descoladas para o Peru pertencem ao clã Murui (PINEDA CAMACHO, 2000; HERNANDEZ, 2014; CHIRIF e CORNEJO, 2009).

Rember conhece as histórias do sofrimento dos uitotos que fizeram a riqueza econômica da Lima republicana e permitiram a industrialização do planeta. São histórias que nunca são ensinadas nas escolas peruanas, mas sua avó as contou. Em Lima, segundo sua experiência, muitos jovens migrantes que provêm da Amazônia e de outros lugares do interior do país rejeitam a memória de seus avós e não se reconhecem como indígenas, justamente porque não querem ser condenados à exploração



Guardião da roça. Acrílico sobre tela. 146 x 146 cm, 2013.

e discriminação a que foram submetidos seus antepassados. “Se você diz que você é nativo, te dão duro. Por isso muitos jovens não se reconhecem de nenhum povo”. Essa falta de reconhecimento das origens, segundo Rember, deixa as pessoas nas cidades vulneráveis. Diante do apagamento da memória dos povos amazônicos, Rember propõe redefinir a palavra “indígena” e enchê-la de significados próprios e contemporâneos.

A seguinte palestra foi publicada por Rember (2020) num livro editado pelo Ministério de Cultura do Peru durante a pandemia da Covid-19 como preparação à celebração dos 200 anos da criação da República Peruana. Rember foi o único pensador indígena convidado a publicar. Os outros autores são reconhecidos intelectuais das cidades, principalmente, de Lima.

No seu texto, Rember desafia os rótulos discriminatórios e chama a todos os peruanos a se tornarem indígenas.

O que é um indígena nestes tempos? É uma pessoa que conhece seu passado, o respira, o vive, o desfruta, se sente orgulhosa dele e o compartilha. Ele tem uma missão e uma responsabilidade para com os seus antepassados. Ele luta e procura melhorar as condições de vida da sua comunidade. Que guarda seus mitos, histórias, lendas e cantos como um diamante inestimável. Que se entristece e luta para que seu povo não esteja à beira da extinção. Que respeita, protege e escuta seus anciãos. Ele clama por um lugar na história do país. Ele tem ilusões. Que acredita que o país mudará para melhor, que finalmente terão um governo que realmente os inclua. Que protesta quando seus conhecimentos são apropriados e manipulados por agentes externos. Que não se envergonha nem renega seu passado. Que protege seu espaço natural. É um ser humano com uma grande tarefa.

Mas muitas dessas tarefas e responsabilidades não podem ser assumidas apenas pela sociedade indígena. Não nestes tempos. Se queremos que o mundo indígena sobreviva aos embates do mundo contemporâneo, todos devemos fazer dessa luta nossa, sua luta; e de sua resistência, nossa resistência. Começando pelos que estão vinculados ao mundo amazônico: pesquisadores, curadores, artistas, jornalistas, designers, médicos, os que se “inspiram” e fazem “homenagens”; também os que se apropriam de seus conhecimentos. Todos senhores: se vocês não são indígenas, convidamo-los a ser indígenas e a construir algo novo, um país maior, forte, mais digno, onde nos sintamos orgulhosos de ter feito algo para mudar nosso espaço e nosso mundo (YAHUARCANI, 2020, p. 62, tradução da autora).

A força da palavra de Rember, assim como a sua pintura, surge do seu profundo entendimento do respeito pelos antepassados. O respeito, ao seu ver, brota como uma planta e é algo inseparável das capacidades de transformação que a memória dos avós outorga. No caso do povo Uitoto, a força da palavra é inseparável das plantas que foram deixadas pelas divindades desde os primórdios. Especialmente o tabaco, a coca, a mandioca e a pimenta. Como descrevem as etnografias

aprofundadas sobre os Aimeni e outros grupos, ou clãs, do povo Uitoto, como os Murui, o tabaco e a coca são plantas utilizadas principalmente pelos homens e associadas à gêneros discursivos chamados rafue que enunciam palavras com poder de “fazer alvorecer” no mundo. As palavras de Rember tem essa força do rafue dos seus antepassados.

O que todos esses gêneros têm em comum e que permite chamalos de rafue é que não são discursos sobre as coisas, mas discursos que transformam coisas – discursos de poder, como indicam os dois morfemas que constituem o termo rafue: ra- “coisa, poder”, -fue “voz discurso”. A questão central de cada rafue, a sua preocupação fundamental, a fonte de toda a sua energia ilocutiva baseia-se nos processos de fecundidade e reprodução dos seres vivos, em particular das plantas cultivadas e dos seres humanos. A verdade do discurso do rafue não reside no que as palavras dizem, mas no que esses gestos verbais fazem alvorecer no mundo, na forma de obras e seres, ou seja, na sua capacidade de manter e aumentar a vida (ROMAN e ECHEVERRI, 2020, p. 14, tradução da autora).

A noção de rafue, no entanto, é mais ampla do que as artes verbais, uma vez que ela significa também “baile”, envolvendo mulheres e homens de todas as gerações e todas as suas plantas. O rafue entendido como palavra-baile se relaciona tanto com todos os aspetos relativos à ação de dançar (cantos, orações, instrumentos musicais, ornamentação corporal, etc.) como com todos os trabalhos preparativos para fazer a casa e os alimentos dos bailes rituais do calendário Uitoto. O baile começa com a construção da maloca e a abertura de uma grande roça, acompanhada, à noite, de recitações e discursos rituais. Segue a colheita das roças e os frutos silvestres e o envio do convite para outras comunidades, marcando o dia da festa. Depois vem a preparação da comida, dos vegetais e da caça, assim como dos cantos, das ornamentações, dos instrumentos e das máscaras e roupas dos espíritos. Então chega o momento da celebração do baile, com grupos de cantores-dançantes que reúnem anfitriões

e convidados humanos e não humanos. Finalmente, segue a despedida, com comida para os convidados que retornam à casa e recitações de proteção contra as enfermidades. “O baile é a forma mais completa da palavra”, pois ele contém todas as formas verbais e para além do verbal, pois ele efetua a criação, transformação dos seres; “o baile é palavra que se torna realidade e sua finalidade é a cura” (ECHEVERRI, palestra inédita, 2020).

Todo esse processo é *rafue*, pois é um tornar realidade aquilo que está contido nas palavras *rafue* desde o início. Por sua vez, o *rafue* adquire sua potência de efetuação das plantas espirituais, a coca, o tabaco, a mandioca e a pimenta, cultivadas nas roças do povo Uitoto. Enquanto o tabaco e a coca são plantas masculinas que alimentam o sopro dos homens conhecedores do *rafue*; a mandioca e a pimenta, são as plantas das mulheres que constituem a base da alimentação durante o ritual, uma vez que os bailes só podem ser organizados depois de plantadas e colhidas mandiocas e pimentas suficientes para fazer o pão e a bebida e cozinhar a carne no molho de pimenta. Antes de dançar com os espíritos na maloca, as pessoas de ambos os gêneros precisam trabalhar com suas plantas, fazendo grandes esforços, pisando forte na terra (CANDRE & ECHEVERRI, 1993; CANDRE, 2011; URBINA, 2010; PEREIRA, 2011; RODRÍGUEZ, 2014; GARCÍA, 2016).

Como explica o sabedor Uitoto Murui, Tomas Román, esse culminar da palavra na dança e na cura é também um culminar na “alegria”.

(O baile) e a harmonização da mesma palavra. É a alegria da mesma palavra, é compartilhar. A canção cura tudo. É palavra de conselho, palavra para a cura, é a alegria. É uma maneira de curar-se porque, às vezes, um está sozinho, não tem com quem falar. Nesse momento (do baile), você esquece toda a tristeza que temos, a fadiga que temos. Dançando, dançando, tira-se toda a enfermidade, transpira-se; tira-se todo o pessimismo, os problemas, e a gente amanhece limpo. É uma forma de cura e de

partilha. É alimento em nível coletivo (Tomás Román, sabedor Uitoto Murui, palestra inédita, 2020).

Voltando, então, para o respeito dos avós que anima as pinturas e os textos de Rember e tendo em mente as concepções uitoto do rafue, a sua obra de inovação imagética e sua crítica cosmopolítica da fixidez discriminatória da cidade surge como brotos contemporâneos do rafue. Ao longo dos anos, a procura de técnicas pictóricas próprias de cor, luz e traço para conseguir pintar o movimento dos seres invisíveis que povoam as histórias contadas pela sua avó, o levou a mostrar danças harmonizadas à palavra na tela. A sua visibilização do movimento dos seres invisíveis fez alvorecer a cosmopolítica das imagens no circuito das artes contemporâneas do Peru e trouxe propostas de cura coletiva contra as enfermidades do esquecimento da história dos povos amazônicos, constituindo uma nova forma, uma forma contemporânea de rafue.

// Conclusões: “pés finos como a linha de um pincel” //

Como argumentam algumas etnografias recentes sobre as danças de diversos povos amazônicos, o movimento corporal acompanhado de canto e música é um modo de ação predileto para a manifestação visual de seres que, de outra forma, permaneceriam invisíveis. O corpo que dança, não é só humano, pois a dança assinala e engendra alteridade. Em muitos casos, na verdade, dançar é coisa dos espíritos que chegam de visita na aldeia e se tornam visíveis nos instrumentos, nas vestimentas e nas máscaras, para efetuar rituais de cura, tanto pessoal quanto coletiva (MULLER, 2000; BEAUDET, 2013, 2016; BARCELOS NETO, 2016, 2010; MONTARDO, 2009; MULLER e FERRAZ, 2019). A obra de Rember concorda com essas análises antropológicas recentes que abordam as danças ameríndias nas suas dimensões cosmológicas como um dispositivo terapêutico ameríndio (GARCÍA, 2016). Ao mesmo tempo, a sua preocupação pela leveza dos passos dos seres invisíveis e as relações entre

movimento e pintura, nos leva a pensar em cruzamentos entre sua obra e a filosofia da dança europeia (BARDET, 2014).

O tururi, usado como tela para pintar os quadros com tintas naturais, era originalmente o material utilizado para fabricar as máscaras e roupas dos espíritos que chegavam para dançar nos bailes. Há, portanto, uma continuidade de materiais entre as danças do povo uitoto e a pintura de Rember. No entanto, à exceção de algumas pinturas feitas nos primeiros anos, como “Cosmovisão feminina” (2004), nosso artista não costuma pintar quadros que retratam os passos das danças, nem a “pisada forte” sobre a terra requerida para produzir as roças, a casa, os instrumentos e todos os alimentos dos bailes do povo Uitoto. Nesse sentido, a pintura de Rember difere da pintura de outros artistas contemporâneos uitoto, como Anastasia Candre, que mostra as danças com o pé no chão realizadas pelo clã Murui, ou pintores de outros “povos do centro”, como Victor Churay e Abel Rodrigues, que pintam as roças e os preparativos dos bailes dos povos Bora e Nonuya, respectivamente (ARIEZA, 2014; CANDRE, 2011, 2014; RODRIGUES, 2014; YLLIA, 2011; YLLIA e OCHOA, 2018).

As pinturas de Rember mostram os passos sobre a ponta dos pés dos seres invisíveis, não os passos dos dançantes (humanos e não humanos) visíveis durante os bailes uitoto. E é aqui que a questão da leveza e a relação entre dança e pintura fazem eco às reflexões do filósofo francês do começo do século XX, Paul Valéry. Apesar das marcadas diferenças entre os autores, há uma ressonância comum, começando pelo fato que, para ambos, o movimento do pincel sobre a tela é um gesto de dança. Enquanto, em 1936, na sua palestra intitulada “Filosofia da dança” Valéry (2011) defendeu o status de arte da dança, diante da prevalência da música e da pintura, argumentando que a mão que toca o instrumento e pinta o quadro é uma mão dançante; hoje Rember afirma que o traçado de uma linha de pincel é a

melhor visibilização que se pode dar dos pés em movimento dos seres invisíveis. Para ambos autores, a pintura da dança, sua composição, as qualidades dos traços e os jogos de luz, permitem compreender o que está em jogo na dança que é retratada (VALÉRY, 1936). Ambos os autores usam a pintura para pensar o movimento, e vice-versa, se valem do movimento para pensar a pintura. Além disso, como Valéry, Rember considera que a leveza e os giros das dançarinas de ballet europeu é a melhor expressão de uma maneira de se transportar, de uma metáfora, que difere da temporalidade e o esforço diário do comum dos humanos.

Como mostra Bardet (2014, p. 52), a tensão dinâmica entre leveza e gravidade atravessa a filosofia europeia da primeira metade do século XX, onde a bailarina de ballet constitui “uma imagem inspiradora da leveza” fornecendo uma “metáfora ideal do pensamento leve, fluido e puro”, na medida em que por meio da verticalidade das suas piruetas, ela consegue se abstrair dos constrangimentos do peso e do corpo. A dança seria um transportar-se para além da gravidade e, portanto, um exercício livre do pensamento.

Embora Rember também sublinhe a liberdade dos seres invisíveis em movimento que ele pinta, existem importantes diferenças entre a sua abordagem da relação entre dança de pintura, e a abordagem desenvolvida por Valéry e os outros filósofos europeus. Sua pintura não pretende descrever as tensões entre leveza e gravidade nos corpos dos dançarinos uitoto, mas visibilizar o movimento dos seres invisíveis das histórias contadas pela sua avó. Os bailes uitoto requerem ter os pés firmes no chão para produzir todo o necessário e dançar na maloca. Os passos dos dançantes colocam a planta do pé na terra e usam essa batida para acompanhar seus cantos e movimentos com o ritmo dos chocalhos que levam nos tornozelos. O chão não é algo do qual os dançarinos uitoto tentam se desprender,

mas pelo contrário. Não há uma priorização da verticalidade da dança nem um despreendimento dos efeitos utilitários externos ao corpo e a temporalidade da bailarina.

Além disso, a leveza do movimento dos seres invisíveis não se opõe à gravidade dos movimentos humanos. Pelo contrário, são movimentos que se referem às fontes primordiais dos movimentos humanos. Por meio das linhas do seu pincel e da fluorescência da sua paleta de cores, Rember tenta tornar visível um movimento invisível, mas, ao mesmo tempo, ele tenta mostrar como esses movimentos invisíveis dos seres espirituais ecoam os grandes esforços, que os humanos devem fazer “pisando forte” na terra para obter os alimentos e todo o necessário para a vida na floresta: remar, pisar, caminhar, correr, gritar, soprar...

Para concluir minha revisão dos entrecruzamentos entre a antropologia e a filosofia da dança europeia e a pintura de um artista amazônico contemporâneo, gostaria de apontar que obra de Rember conflui com as propostas mais recentes do imbricamento dos aspectos visíveis e invisíveis da dança. Especialmente, há uma confluência com a necessidade, recentemente sublinhada por Acselrad (2017), de prestar atenção às forças por detrás do movimento tanto quanto às formas do movimento e as formas dos seres que se movimentam. Não se trata de escapar do trabalho cotidiano e utilitário, como no caso das dançarinas de Valéry, mas de mostrar as origens desses trabalhos e, assim, visibilizar as forças por trás dos movimentos dos dançarinos e os grandes fazeres, diários e rituais, realizados pelos humanos para se manterem vivos e manter a viva a memória dos seus antepassados.

A transformabilidade e o movimento dos seres invisíveis pintados na tela visibilizam as forças que animam os esforços dos seres humanos. Além disso, as pinturas de Rember, como o rafue do povo uitoto, tem a cura como propósito preponderante. Nesse sentido, a sua crítica cosmopolítica da cidade através da

criação de imagens de seres que recusam sujeitar-se a formas fixas conflui com a ideia reivindicada por Bardet (2014), Acselrad (2018) e outras autoras, que o movimento e o pensamento, longe de serem incompatíveis, são inseparáveis.



Peixe. Acrílico sobre tela, 70 X 70 cm, 2020

//////////////////// REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. 2018. “Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança.” Em: GUILHON, G. (org.) *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018, pp. 51 – 64.

_____. “Dançando contra o Estado: Análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/ Pernambuco”. *Nanduty*, v.5, n.6, 2017, pp. 146-166.

ALMEIDA, Maria Inês & Beatriz MATOS (orgs.). *Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013.

AREIZA, Laura. “Anastasia Candre: ñimairango —mujer de saber— enYuakiMurui-Muina”. *Mundo Amazónico*. 5 (1), 2014, pp. 161-76.

BARDET, Marie. *A filosofia da dança. Um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARCELOS NETO, Aristóteles. “Enfermedad de indio: sobre el principio patogénico de la alteridad y los modos de transformación en una cosmología amazónica”. *Anthropológica*, Lima, XXIV, No. 24, 2006, pp. 77-106.

_____. O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação. *Rau*: 2(2), 2010, pp. 43 – 66.

BEAUDET, Michel. *O Laço: sobre uma dança Wayãpi do Alto Oiapoque*. Tradução: Leonardo Pires Rosse. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013, pp. 155-170.

_____. Polay: Dançar. *Arterais* n°3, 2016, pp. 110-119.

BELAUNDE, Luisa Elvira. “La narración de la memoria Aymenu (Uitoto) en la pintura de Rember Yahuarcani”. *Tellus*, 8 (14), 2008, pp. 247-255.

_____. “Lasoncelunas de RemberYahuarcani”. *Mundo Amazónico*, 1, 2010, pp. 333-348.

_____. “A pintura visionária xamânica da Amazônia peruana”. In: M.I. Almeida & B. Matos (orgs.), *Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013, pp. 34-45.

_____. “Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana”. *Mana* 22 (3), 2016, pp. 611-640.

BENDAYÁN, Christian & VILLAR, Alfredo. *Pintura amazónica: El milagro verde*. Lima: Forma e Imagen, 2013.

BOREA, G. Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene. *Revista de Antropologia Social dos alunos do PPGAS-UFSCAR* 2(2), 2010, pp. 67-87.

CANDRE, Anastasia. “Quiere saber quién es Anastasia Candre? Amigo lector, aquí estoy”. *Mundo Amazónico* 5, 2014, pp. 23-80.

CANDRE, Anastácia. Mooma Mogorofoi yoga rafue. Historia de mi padre Mogorofoi “guacayamayo azul”: palabras Del ritual de las frutas que llega a nosotros como comida en abundancia. *Mundo Amazónico*, vol. 2, 2011, p. 307- 327.

CANDRE, Hipólito & ECHEVERRI, Juan Alvaro. *Tabaco Frio, Coca Dulce*. Palabras del anciano K+nera+ de la Tribu Canaguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos. Bogotá: Colcultura, 1993.

CHAVARRÍA, María. “De la oralidad a la literacidad, aproximaciones recientes en la Amazonía”. In: J. P. Chaumeil; O. Espinoza & M. Cornejo (orgs.), *Por donde hay soplo*. Estudios amazónicos en los países andinos. Lima: IFEA, 2012, pp. 433-464.

CHIRIF, Alberto e CORNEJO, Manuel. (eds.). *Imaginario e imágenes de la época del caucho*. Los sucesos del Putumayo. Lima: IGWIA, 2009.

CORTÉS GARZÓN, Liliana. *Amazónicos: un estudio de pintores amazónicos actuales*. (Ph.D. Dissertation). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

ECHEVERRI, Juan Alvaro. *Sal de vida en tiempos de pandemia*. Una perspectiva murui (uitoto). *Volver a la Maloca*. Palestra inédita, 2020. <https://www.facebook.com/AntropologosCentro/videos/646375516035331>.

_____. *Resenha de Jiaño Nokikuriño El verano y la lluvia, mito de la nación uitota*, López, Martha Nereyda, Yahuarcani, Santiago e Yahuarcani, Rember. Lima: Graph ediciones, 2014.

ESBELL, Jaider. “Eu sonho em ter um grande caminhão para colocar todo mundo dentro para passar um mês numa aldeia, um mês em outra, para construir essa cultura coletiva.” *Mundo Amazônico* V. 5, 2014, pp. 253 -259.

FERRAZ, Ana Lúcia. Jajeroky. Corpo, dança e alteridade entre os Mbyá Guarani. *Revista de Antropologia*, São Paulo, V. 62 (2), 2019, pp. 350 – 38.

GARCÍA, Oscar. Danzando fakariya: los bailes uitotos como modelo de organización social en la Amazonía. *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 45 (1), 2016, pp. 30 – 62.

HERNÁNDEZ, Esperanza. Memoria, resistencia y poder pacífico transformador de pueblos indígenas de las Amazonias colombiana y peruana. *Papel Político*, 19(2), 2014. pp. 497-525. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.PAPO.19-2.mrpp>

JACANAMIJOY, Benjamin. “El arte de contar y pintar la propia historia.” *Mundo Amazónico*, v. 5, 2014, pp. 211 -219.

LANDOLT, Gredna. *El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas*. Lima: Fundación Telefónica, 2000.

_____. *El Ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena ilustrados por su gente*. Lima: ICAM, 2005.

LAGROU, Elsje Maria. Entre xamãs e artistas: entrevista com ElsLagrou. *Revista Usina*, 2015.

LÓPEZ, Martha Nereyda, YAHUARCANI, Santiago, YAHUARCANI, Rember. *Jiaño Nokikuriño: El verano y la lluvia: mito de la nación uitota*. Lima: Graph ediciones, 2014.

MATOS, Beatriz & BELAUNDE, Luisa Elvira. “Arte e transformación: experiencias e imágenes de los artistas de la exposición ¡Mira!”. *Mundo Amazónico*, 5, 2014, pp. 297-308.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo: EDUSP, 2009

MÜLLER, Regina Polo. “Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo”. *Revista de Antropologia*, v. 43, n 2, 2000, pp. 165 – 190.

PEREIRA, Edmundo. “Palavra de coca e de tabaco como “conhecimento tradicional”: cultura, política e desenvolvimento entre os uitoto-murui do rio Caraparaná (CO)». *Mana*, 17 (1), 2011, pp. 69-98.

PINEDA CAMACHO, Roberto. *Holocausto en el Amazonas. Una historia social de la Casa Arana*. Bogotá: Espasa, 2000.

RODRÍGUES, Abel. “Así es como se empezó a enseñar, a sacar la figura de lo que se conoce”. *Mundo Amazónico*, Vol 5, 2014, pp. 285 – 295.

ROMÁN, Tomás. *Sal de vida en tiempos de pandemia. Una perspectiva murui (uitoto)*. *Volver a la Maloca*. Palestra inédita, 2020.

ROMÁN, Oscar e ECHEVERRI, Juan Alvaro. *IairueNagini Sal de vida*

Biodiversidad como educación sexual. Manuscrito inédito ganador del Premio Nacional ALEJANDRO ÁNGEL ESCOBAR en Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible. 2020.

SORIA, MaríaBelén. “Uma mira na MIRA! O carácter integrador e a natureza múltipla da arte indígena contemporânea”. In: M. I. Almeida & B. Matos (orgs.), *Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013, pp. 9-17.

URBINA, Fernando. *Las palabras del origen. Breve compendio de la mitología de los Uitoto*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

VALERY, Paul. *Filosofia da Dança. O percebejo On-line*. V.3, n.2. 2011. [Traducción Charles Feitosa]. Publicação original, *Philosophie de la Danse, Oeuvres*, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p.1390-1403

_____. *Degas, danse, dessin*. Paris: Gallimard, 1936.

YAHUARCANI, Rember. *El indígena en el siglo XXI*. Em: *Bicentenario Perú* (ed.), 25 ensayos desde la pandemia para pensar el Perú. Lima: Bicentenario Perú, 2020, pp. 57 – 62.

_____. “Sobre el concepto de arte en los uitotosáimenu”, Em: BOREA, G. (ed.) *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, Lima: PUCP, 2017, pp. 163 -165.

_____. “Los ríos de nuestra memoria”. *Mundo Amazónico* 5, 2014, pp. 197 -109.

_____. *Fidoma y el bosque de estrellas*. Lima: Arsam, 2012.

_____. *El sueño de Buinaima*. Lima: Alfaguara, 2010.

YLLIA MIRANDA, María Eugenia. *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Victor Churay Roque*. (Tesis de maestría). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

ILLYA, María Eugenia; OCHOA, Nancy. *La memoria de un fruto: la fiesta del pifuayo*. *Caravelle*, 110, 2018, pp. 87 -102.

Remexendo
os pensamentos
e repensando
os movimentos:
Abordagens para
uma antropologia
das - e a partir das -
performances

Silvia Citro

**// Introdução a um intertexto que
dialoga e dança com seus ancestrais //**

Este capítulo sintetiza o estado atual das abordagens teórico-metodológicas que fomos construindo sobre corporeidades, danças e performances, num longo e sinuoso caminho - iniciado há mais de vinte anos, e que se difundiu em mais de uma centena de publicações dedicadas a estas áreas. Antes de me aprofundar nessas argumentações, que entrelaçam uma heterogênea multiplicidade de citações bibliográficas e definições de variáveis analíticas, gostaria de situar brevemente a paisagem intersubjetiva, sociopolítica e afetiva na qual esse caminho foi traçado.

Em sua face acadêmica, esse devir entre antropologia e arte começou em 1996, nos fecundos diálogos, acompanhamentos e aprendizados com diferentes orientadores/as de minhas pesquisas na Universidade de Buenos Aires: Claudia Briones, Pablo Wright, Irma Ruiz, Elina Matoso e Lucía Golluscio. Mas naquele mundo “pré-internet” da minha formação, ainda eram poucos os trabalhos voltados para a corporeidade e a dança dentro das antropologias latino-americanas, e também era difícil ter acesso aos textos publicados em outras latitudes, principalmente pela situação de crise que muitas universidades passaram durante o neoliberalismo. Provavelmente, essas condições de produção de conhecimento, típicas da geopolítica daquele momento histórico, somadas a uma atitude de forte crítica epistemológico-política, na qual me formei na UBA, me levaram desde muito cedo a me concentrar nos debates teórico-metodológicos, movida pela necessidade de gerar ferramentas de análise para as pesquisas de minha tese (CITRO, 1997, 2003); e depois para as próximas gerações que comeci a formar. Assim, foi também essa relativa “lacuna” nessas áreas de estudo que, em 2004, nos levou a criar, na nossa Universidade, a Equipe de Antropologia do Corpo e da Performance (www.

antropologiadelcuerpo.com)¹⁴¹. E, nesse jogo de reciprocidades, os fecundos diálogos, acompanhamentos e aprendizados com as alunas e os alunos de graduação e pós-graduação da Equipe, cujas teses passei a orientar, como as de Aschieri (2013), Greco (2009), Lucio (2013), Pinsky (2010), Podhajcer, (2013), Puglisi (2011) e Rodriguez (2015), desde então nos permitiram aprofundar e enriquecer essas abordagens. Posteriormente, outras duas instâncias foram fundamentais para a ampliação desses diálogos: em 2008, a possibilidade, graças a uma bolsa da Fulbright, de fazer uma estadia de pesquisa no Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York, bem como de assistir a Encontros de Performance e Política que ele promove; e, desde 2012, a criação da Rede de pesquisa de e a partir dos corpos (<http://red.antropologiadelcuerpo.com/>), junto com colegas latino-americanos que fomentaram essas áreas, como Jose Bizerril, Liuba Kogan, Elsa Muñoz e Zandra Pedraza Gomez.

No que diz respeito à sua vertente etnográfica, este devir teve a particularidade de abranger trabalhos de campo com diversos grupos e práticas, o que nos levou a transformar as nossas abordagens a partir do confronto entre diferentes casos e contextos. Entre as danças e performances que analisamos estão: o pogo nos shows de rock em Buenos Aires dos anos 90 (CITRO, 1997, 2000a); as danças, músicas e performances rituais dos povos originais Qome Mocoví da região do Chaco argentino (CITRO, 2000b, 2009, 2010b); o ensino de práticas corporais afro-americanas, ameríndias e asiáticas em oficinas em Buenos Aires e Rosário (CITRO, GRECO, RODRÍGUEZ, 2008; CITRO, ASCHIERI, MENELLI, et al., 2011); espetáculos de dança folclórica (CITRO e TORRES AGUERRO, 2015) e performances (CITRO, 2017) que apelam ao multicultural e intercultural, oficinas de performance sobre questões de violência de gênero

141 • De agora em diante usaremos a sigla EACyP para referir a essa equipe.

(CITRO, 2018a) e, finalmente, minhas próprias criações de performance-pesquisa, inspiradas na cosmovisão e xamanismo Qom e o Butoh (CITRO, 2018b). Assim, a relativa abstração que atravessará este trabalho teórico-metodológico está enraizada nesses múltiplos devires etnográficos.

Embora meu interesse principal tenha sido as corporeidades sensíveis e em movimento, essa diversidade de casos também me levou a expandir a noção de “dança” em categorias analíticas mais amplas, como a de “gênero corporal” (1997) e, posteriormente, “gênero performático” (2003, 2009). Neste sentido, a face artística deste caminho também fez um percurso semelhante, pois passou da dança contemporânea e da música (separadamente), para progressivas integrações que me levaram à dança-teatro e, posteriormente, às “artes integradas” em música-teatralidade-dança, até chegar à “performance-pesquisa colaborativa” com o EACyP (CITRO, ROA, RODRÍGUEZ e PODHAJECER, 2020), como um espaço de convergência desses percursos artísticos e antropológicos, além de um exercício de descolonialidade e interculturalidade.

Em suma, como alude o título dessa introdução, retomando o imaginário de muitas danças rituais, diria que esse artigo é um intertexto heterogêneo que dialoga e dança com todos estes ancestrais: leituras, escritas, diálogos, etnografias, danças e performances que até hoje ressoam com suas palavras e sonoridades, e também nos habitam e nos afetam, em um turbilhão rizomático que ainda continua a remexer nossos pensamentos e repensar nossos movimentos.

// 1. Movimentos dialéticos para a abordagem de gêneros performáticos //

Minhas duas primeiras pesquisas etnográficas, apesar dos diferentes casos que envolveram, revelaram tensões semelhantes em torno das experiências corporais: por um lado, o “gozo dos

corpos festivo-rituais”, seja no pogo do rock ou nas danças rituais dos Qom; e de outro, as tensões e conflitos com os “disciplinamentos” que esses mesmos corpos vivenciaram em outros espaços e contextos, como as práticas escolares de jovens roqueiros, ou certos atos dos cultos evangélicos Qom. Com o tempo, fui percebendo que essas tensões também ressoavam nas contradições que vivenciava como dançarina-performer e, ao mesmo tempo, como pesquisadora acadêmica, a quem era solicitado que se dedicasse quase exclusivamente à escrita:

por um lado, a dança implicou um intenso compromisso sensorial e afetivo de todo o meu corpo no mundo onde os movimentos se tornaram a principal fonte de expressão e agência; enquanto por outro lado, especialmente durante as longas horas sentada lendo ou escrevendo na frente de um computador, implicou um uso repetitivo e desapaixonado do meu corpo como uma espécie de meio técnico do pensamento discursivo que guiava minhas ações. Com o tempo, (...) essas diferentes experiências vividas também me levaram a diferentes teorias sobre a corporeidade. Para compreender como ‘o corpo’ se torna objeto de técnicas e representações culturais, discursos e disciplinas, inicialmente retomei os enfoques de Foucault e Bourdieu, que tiveram um impacto significativo nos estudos antropológicos do corpo desde a década de 1980. No entanto, considero também que o corpo não pode ser entendido simplesmente como um objeto passivo das práticas e representações socioculturais, mas implica também um papel ativo nas relações sociais. Assim, esse interesse me levou à fenomenologia de Merleau-Ponty, tão influente desde os anos 1990. Como etnógrafa e dançarina, também apreciei como nas práticas culturais que envolvem o uso do movimento e dos sentidos como sua principal fonte de expressão, a agência da corporeidade é especialmente significativa. Pessoas que participam ativamente de danças frequentemente vivenciam processos de mudança em seu esquema corporal e até mesmo em sua imagem corporal, e suas transformações posturais, gestuais, cinéticas, perceptuais, cognitivas e/ou emocionais também podem ser uma fonte para promover novas significações culturais, reformulando identidades sociais e relações de poder. Comecei então a considerar essas experiências como processos dialéticos de confrontos e novas sínteses entre a história sociocultural -

encarnada nas performances - e as possibilidades abertas pela prática repetitiva de novos movimentos e percepções que diferem daqueles usados na vida cotidiana (CITRO, 2019, p. 229, original em inglês).

Consequentemente, desde minha primeira pesquisa sobre o pogo (CITRO, 1997), examinei tanto a agência encarnada nas relações sociais atuais e sua formação histórica quanto seus efeitos ou consequências na vida cotidiana, confrontando as abordagens fenomenológicas de Merleau-Ponty (1993) e as pós-estruturalistas de Foucault (1979) e Bourdieu (1980), além de diferentes ferramentas de análise procedentes dos estudos de movimento e performance. Porém, naquela época, essas combinações de autores/as e perspectivas ainda não eram muito comuns nos estudos sobre corporeidades, danças e performances na América Latina. Posteriormente, descobri que, em uma de suas obras, Csordas (1994, p.12) propôs que a corporeidade, ou embodiment, inspirada na fenomenologia (entendida como “condição existencial na qual os corpos vividos são o fundamento intersubjetivo de toda experiência cultural”), deveria ter como “parceiro dialético” as abordagens centradas na textualidade, a representação e o discurso. Embora não tenha se aprofundado nesse caráter dialético ali, recomendava um exame futuro dessas relações. Seguindo essa linha, em minha tese de doutorado (CITRO, 2003), publicada alguns anos depois (CITRO, 2009), propus uma articulação dialética entre essas duas grandes tradições teórico-metodológicas. Nesse processo fui encontrando outros autores/as de língua inglesa que propunham combinações semelhantes, embora não dentro de um quadro explicitamente dialético, como é o caso de Crossley (1996) e Alcoff (2000).

Em suma, o que caracterizou minha abordagem foi a insistência na dialética como metodologia que, ao articular essas diferentes perspectivas, permitisse abordar as profundas tensões

e conflitos em torno das corporeidades, danças e performances que percebi em minha pesquisa de campo, bem como nas minhas próprias experiências formativas (CITRO, 2019). Para tanto, recorri a uma trama argumentativa que, além dos autores/as citados, se fundamentava na hermenêutica de Ricoeur, bem como nas reflexões sobre a “observação participante”, como metodologia fundamental do trabalho de campo etnográfico. A partir dos trabalhos anteriores de Dilthey e do estudo das diferentes hermenêuticas, Ricoeur (1982, 1999) identifica duas grandes tradições de interpretação dos símbolos, que estão em tensão, e que ele se propõe articular dialeticamente. Por um lado, o que denomina de “hermenêuticas da revelação”, que exercem uma atitude de “escuta” que nos permite aproximar da revelação ou compreensão dos sentidos, e está especialmente ligada à fenomenologia da religião; e que, no meu caso, propus estender à fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty e à fenomenologia cultural de Csordas. Por outro lado, Ricoeur reconhece as “hermenêuticas da suspeita”, que exercem uma “atitude crítica” sobre aqueles sentidos já constituídos, e permitem a construção de “explicações” que revelam suas causas ocultas ou invisibilizadas, e estão ligadas aos “três mestres da suspeita”, Nietzsche, Marx e Freud; e que, no meu caso, estendi à exploração de seus continuadores pós-estruturalistas, especialmente Foucault, Bourdieu e Lacan.

Alguns aspectos dessas tensões entre “escuta e suspeita” podem ser evidenciados também na prática etnográfica, e mais especificamente em uma de suas principais estratégias metodológicas, a “observação participante”. Como vários autores/as apontaram, a observação participante envolve dois movimentos intersubjetivos ligados, mas ao mesmo tempo parcialmente antagônicos: por um lado, aproximar-se e participar da dinâmica dos contextos sociais estudados, o que geralmente requer que sejam desempenhados, ainda que temporariamente,

outros papéis, atitudes e práticas diferentes das de um mero observador externo ao fenômeno; por outro lado, seguir observando, entendendo essa atividade como um distanciamento reflexivo, um esforço de objetivar aquela dinâmica social na qual se está temporariamente inserido. Embora participação e observação, em certa medida, se sobreponham, o movimento de aproximação que subjaz na primeira e o distanciamento que a segunda possibilita, devido ao seu caráter antagônico, costumam apresentar dimensões conflitantes. Porém, é justamente nessa tensão e complementaridade entre os dois movimentos que reside a produtiva riqueza da metodologia etnográfica. Como Geertz (1977) apontou, o etnógrafo deveria mover-se em uma espiral entre generalizações e observações específicas, entre as observações de fora e o entendimento do ponto de vista nativo de dentro; no caso dele, complementando a abordagem da “cultura como texto” com a “fenomenologia” de Schutz. São precisamente esses movimentos entre a experiência-distante e a experiência-próxima que Turner e Bruner (1986) se propõem a retomar em sua “antropologia da experiência”. Em suma, a observação participante pode ser entendida como uma “experiência intersubjetiva dialética”, na qual esses movimentos de reaproximação e distanciamento costumam ser confrontados e, portanto, podem ser “estrategicamente radicalizados” (CITRO, 1999, 2003, 2009).

A partir desses diferentes antecedentes, nossa abordagem da corporeidade, da dança e da performance se propõe confrontar dialeticamente as estratégias de aproximação-participação-escuta e distanciamento-observação-suspeita, para chegar a uma tentativa de um sempre provisório e mutante movimento de síntese, que, como veremos, se articula a partir das teorias da performatividade e da semiótica peirciana.

Essa primeira versão da abordagem dialética, mais voltada

para os estudos da corporeidade e da performance (TURNER, 1992; SCHECHNER, 2000; TAYLOR, 2011; TAMBIAH, 1984) em minhas próprias etnografias, especialmente a partir de 2006, começou a tornar-se mais complexa a partir das etnografias realizadas no âmbito da EACyP, bem como com um estudo mais detalhado das diferentes abordagens antropológicas da dança, cujos primeiros resultados publicamos em um livro sobre o assunto, que compilamos com P. Aschieri em 2012. Justamente na resenha que Reed (2012) faz, e cuja tradução para o espanhol incluímos naquele livro, destaca-se como, a partir dos anos 80, os estudos antropológicos sobre danças ampliam a perspectiva dos trabalhos iniciais, mais centrados na descrição morfológica, histórica e/ou contextual das danças, e passam a focar em seus aspectos políticos, bem como a dar maior atenção às relações entre movimento, corpo e cultura. Assim, evidencia-se uma mudança de paradigma que levou a

enfatizar o som mais do que a música, a performance mais do que o teatro e o movimento mais do que a dança”, tentando assim superar as conotações etnocêntricas e universalizantes que essas últimas categorias às vezes envolvem, na medida em que remetem às cisões características das artes ocidentais (especialmente naquele grande período entre o chamado Renascimento e a Modernidade). Assim, essas áreas de estudo estão cada vez mais entrelaçadas e, por exemplo, os estudos antropológicos da dança são cada vez mais influenciados pelos estudos antropológicos sobre corporeidade ou pelos chamados estudos da performance e vice-versa (CITRO, 2012, p. 42).

Em sintonia com essas transformações, optamos pela categoria analítica dos gêneros performáticos para orientar nossas investigações empíricas a partir desta abordagem dialética. Com base em algumas diretrizes de Bakhtin (1952) e Briggs & Bauman (1990, 1996) para gêneros discursivos, bem como de nossas reformulações para a corporeidade (CITRO, 1997), entendemos os gêneros performáticos (CITRO, 2003, 2009),

como tipos mais ou menos estáveis de atuações ou execuções culturais que são deduzidas de comportamentos individuais e que podem combinar, em diferentes proporções e modalidades, conforme o caso, expressões cinéticas, sonoras e linguísticas, mas também expressões visuais e mesmo gustativas ou olfativas; e que são caracterizadas por um conjunto de traços estilísticos identificáveis, uma estruturação mais ou menos definida e uma série de inscrições sensório-emotivas e significações prototípicas associadas. Consequentemente, as práticas socialmente identificadas como “danças”, mas também as esportivas ou outras como o tai chi ou o ioga - que, segundo Crossley (1996), poderiam ser conceituadas como “técnicas corporais reflexivas” -, ou mesmo muitas das técnicas corporais ou *habitus* da vida cotidiana que Mauss menciona em seu ensaio seminal, podem “ser estudadas como performances” (TAYLOR, 2011), desde que a análise se concentre nas imbricações entre as diferentes modalidades expressivas que compõem cada prática, bem como nos vínculos ativos entre elas e seus contextos de execução¹⁴². Nesse sentido, a categoria analítica do gênero performático reconhece que esses elementos centrais ou prototípicos dificilmente permanecem fixos, uma vez que estão abertos a diferentes influências, bem como podem ser usados pelas pessoas de diferentes maneiras (BRIGGS e BAUMAN, 1996, p.103). Como Schechner (2000, p.13) argumenta, este é o “paradoxo” da performance, é um “comportamento atuado duas vezes”, mas “nenhuma repetição é basicamente a mesma, uma vez que os sistemas estão em um fluir [flow] constante”. Em suma, por um lado, esses gêneros são considerados como unidades culturais relativamente estáveis, que podem ser extraídas do processo sócio-histórico; consequentemente, podem ser registrados, transcritos, analisados e comparados em suas estruturas estéticas

142 • Do mesmo modo, em um mesmo evento sociocultural - seja um ritual, uma festa, uma obra artística, um espetáculo esportivo ou uma manifestação política, para citar apenas alguns casos -, pode-se identificar diferentes gêneros performáticos, que costumam se interrelacionar e, ao mesmo tempo, se transformar ao longo do tempo.

(musicais, coreográficas, visuais, etc.). Mas, por outro lado, essas unidades também são performances relativamente dinâmicas, enquanto são corporizadas, ressignificadas e transformadas pelos performers e pelo público cada vez que são executadas; portanto, esse processo requer uma análise etnográfica da prática social que leve em consideração as percepções, afetações, significados, propósitos e relações sociais entre os performers, e entre eles e o público, ou seja, seu contexto sociocultural e sua genealogia histórica.

**// 2. Estratégias metodológicas para
uma abordagem descritiva e abrangente //**

Já desde os primeiros trabalhos, em 1939, Mauss (1979) destacou como as diferentes “técnicas corporais” ou “habitus” são de “natureza social”, uma vez que são adquiridas através da “educação, adestramento e imitação”, sempre em função de uma “autoridade social”. Portanto, na estratégia de aproximação, um primeiro movimento consiste em identificar e descrever essas técnicas corporais, danças ou gêneros performativos a partir da caracterização dos padrões estilísticos de uso do corpo e de outras expressões estéticas recorrentes dentro do grupo e/ou prática social estudada. Para tanto, diversos autores/as retomaram os trabalhos pioneiros de Laban (1958) e Kurath (1959), agregando contribuições dos estudos da performance mencionados. Uma segunda estratégia consiste em descrever como esses corpos atuantes com um estilo identificável estão vinculados entre si, articulando-se temporal e espacialmente na prática, ou seja, como se organizam em uma determinada estrutura processual. Na antropologia da dança, os modelos influenciados pela linguística, por exemplo, Kaeppler (1972), Hanna (1999), Williams (2004), entre outros, contribuíram para especificar este tipo de análise, produzindo verdadeiras gramáticas do movimento, que costumam requerer muito tempo

para executar as tarefas de notação e descrição. No entanto, como argumentamos em um trabalho anterior:

nem sempre é essencial produzir tais descrições estruturais detalhadas dos movimentos, uma vez que, como Royce (1997, p. 72) argumenta, nos deparamos com uma descrição que ‘fornece mais informações do que o necessário para um determinado problema’. Nesse sentido, concordo com o autor em que a descrição estrutural não deve se tornar um fim em si mesma, mas sim uma base sobre a qual construir a análise. Vale lembrar aqui que o uso generalizado das filmagens como método de documentação também influenciou o fato de que, para realizar um estudo antropológico de certas danças, nem sempre é estritamente necessário recorrer a anotações como a de Laban ou a descrições estruturais complexas (CITRO, 2012, p. 49-50).

Por outro lado, queremos mencionar o estudo detalhado de Foucault (1987) sobre “corpos dóceis”. A contribuição fundamental desse texto para a compreensão dos disciplinamentos - os modos como as relações de poder operam sobre os corpos nas principais instituições da modernidade ocidental - é frequentemente destacada, no entanto, também destaquei sua contribuição metodológica, na medida em que oferece uma série de variáveis analíticas úteis para abordar a corporeidade em diferentes práticas cotidianas e contextos (CITRO, 2002). Por fim, estudos ligados ao interacionismo simbólico, como os de Hall (1968) sobre “proxêmica”, e os de Goffman (1970) sobre “rituais de interação”, oferecem pistas interessantes para analisar essas dimensões de corporeidade e performance. Numa perspectiva semelhante, os estudos de comunicação não verbal (ALLWOOD, 1995, entre outros) também desenvolvem metodologias específicas para a análise das interações gestuais, incluindo o olhar.

Ora, se nos restringíssemos apenas a esses tipos de descrições analíticas, centradas nas formas externas e na organização das práticas, a estratégia de aproximação ficaria circunscrita à

interpretação dos corpos e performances como mero objeto do olhar analítico, uma “coisa” separada das intenções, desejos e afetações das pessoas. Na verdade, esta tem sido uma das críticas habituais às abordagens inspiradas no interacionismo, realizadas pela antropologia interpretativa (GEERTZ, 1977) e, no campo da dança por Kaeppler (1978, p. 7), quando apontava que autoras como Kurath (1959) enfatizavam na classificação das danças de um “ponto de vista externo”. Por isso, é necessário aprofundar a nossa aproximação, e nos acercarmos da forma como essas corporeidades e performances (já descritas de fora) são experienciadas ou vivenciadas intersubjetivamente, e assim nos permitem “habitar”, “sentir” e “compreender” o mundo de uma forma que a fenomenologia de Merleau-Ponty (1993, p. 162) caracteriza como “pré-objetiva ou pré-reflexiva”, e a psicologia de Piaget (1968) como pensamento “sensório-motor”, ou Gardner (1987) como “inteligência corporal”.

Esses modos sensório-motores e afetantes que estão na base de toda a construção social da realidade, são atravessados por significantes culturais, para o qual a descrição morfológica e fenomenológica das práticas, embora seja um passo inevitável, seria insuficiente por si só, devendo ser complementada com a compreensão dos sentidos que os sujeitos nos revelam em seus discursos. Esse movimento se corresponde com a “hermenêutica da escuta”, segundo Ricoeur, ou com a “fenomenologia cultural”, segundo Csordas (1999, p.143, 147), que “sintetiza o imediatismo da experiência corporal com a multiplicidade de significações culturais nas quais as pessoas estão sempre e inevitavelmente imersas”, isto é, complementar essa “constituição imediata da experiência”, com a abordagem da “representação”: “a possibilidade de revelar ou apresentar a experiência através da linguagem”, embora, como veremos em breve, a linguagem também pode transformar ou mesmo invisibilizar certas dimensões das experiências vividas. Portanto, quando escutamos

e documentamos as palavras de nossos interlocutores, suas opiniões e crenças, nos deparamos com um registro que, em uma perspectiva pós-estruturalista, poderia ser entendido como o que Lacan (citado em COBAS et al., 1987, p. 51) denomina o registro daquilo que é “o imaginário”, ou seja, o discurso do Eu, aquelas significações e narrativas que cada pessoa enuncia e acredita serem verdadeiras. Mas, como veremos, há também um registro “simbólico” e “ideológico” mais complexo, que emerge justamente no exercício da “hermenêutica da suspeita” e seus movimentos de distanciamento.

Retornando às contribuições desses diferentes estudos, sintetizamos as variáveis de descrição analítica que nos permitiriam identificar os gêneros performáticos presentes em uma dada prática social, e até mesmo descrever e situar a própria atuação do etnógrafo/a. Vale ressaltar que a forma como essas variáveis específicas são combinadas pode variar de acordo com os casos analisados, sendo que algumas tendem a ser mais relevantes que outras. Por isso, não se pretende aqui delinear um modelo acabado e fechado, mas sim oferecer estratégias metodológicas norteadoras que possam ser ampliadas, reformuladas ou mesmo rejeitadas, a partir de cada pesquisa específica.

1. Descrição analítica do evento ou situação em que os gêneros performativos são executados:

1.1. Quem executa: posicionamentos identitários gerais (idade, sexo-gênero, pertencimento étnico-racial, classe social, outros papéis).

1.2. Onde: tipo de espaço social (por exemplo: doméstico familiar, institucional, privado, público, etc.) e principais características materiais (espaços abertos ou fechados, divisão em zonas, disposições materiais).

1.3. Quando: em que momentos e com que frequência.

2. Descrição analítica do estilo e da estruturação:

Como são executadas as expressões corporais-sonoras-visuais-materiais-linguísticas que compõem os gêneros performativos e quais são os traços predominantes que permitem identificá-las com um determinado estilo. A seguir, nos centraremos no detalhamento apenas das variáveis específicas para tratar da corporeidade e do movimento.

2.1. Propriedades perceptíveis do corpo ou da imagem corporal

- Propriedades físicas: tamanho, compleição física, cor (pele, olhos, cabelo), temperatura, odor, tato, sabor.
- Roupas, adornos, tratamentos aplicados (cosméticos, penteados, modificações corporais como tatuagens, piercings, cirurgias) e articulação com outros objetos e materialidades.
- Uso da voz (aspectos paralinguísticos como altura, intensidade, ritmo e timbre da fala) e outras expressões sonoro-corporais.

2.2. Aspectos dinâmicos da postura-gesto-movimento

- Partes do corpo utilizadas e formas das posturas, gestos e movimentos predominantes (retilíneos ou curvos, centrífugos ou centrípetos, simétricos ou assimétricos etc.).
- Distribuição de peso (pontos de apoio e descarga).
- Qualidades tônicas (graus de tensão muscular).
- Velocidade de movimento (lento-rápido).
- Direções espaciais usadas (alto-baixo, frente-trás etc.).
- Fluxo ou dinâmica (emprego da energia através do movimento, caráter ligado-entrecortado, retenção-expansão, etc.).
- Articulações de movimentos com as sonoridades-músicas, expressões linguísticas e materialidades.

2.3. Estruturação

- Estruturação temporal: duração, marcas de início e fim, fases ou periodizações, reiteraões e variaões.

- Estruturação espacial: distribuição e percursos, distâncias intercorporais (proxêmica).

- Articulaões entre corpos: diferenciaão de papéis, interaões, contatos corporal e visual (papel dos olhares).

3. Afetaões: uma trama de sensaões-emoões-sentimentos-significados

3.1. Modalidades perceptivas: como os diferentes sentidos (visão, audição, tato, olfato, paladar, cinestesia¹⁴³) são usados (ou não) para atender aos outros e ao próprio corpo - “modos somáticos de atenão” (CSORDAS, 1993); e como as sensaões são conscientizadas ou não - geraão de “inscriões sensório-emotivas” (CITRO, 1997), “estados intermediários” (LEWIS, 1995).

3.2. Emoões (mudanças no estado corporal) e sentimentos (vivência desses estados).

3.3. Significaões nativas: principais significaões (motivaões, apreciaões e outras ideias) que os performers e públicos atribuem à sua prática, mediante seus discursos linguísticos (registro do imaginário).

Embora, como se pode ver, para especificar e refinar esses movimentos descritivos, tenhamos colocado variáveis de análise específicas para os movimentos, as sensaões, as emoões, os sentimentos e as significaões, na experiência vivida estes se constituem como fios de uma mesma trama, na qual, entretanto, é possível perceber diversas modulaões. Assim, por exemplo,

143 • Segundo Feldenkrais, o conceito de sensaão incluiria, além dos cinco sentidos conhecidos, “o sentido cinestésico que compreende a dor, a orientação no espaço, a passagem do tempo e o ritmo” (1980, p. 40).

como Leder apontou (citado por Lowell Lewis, 1995, p. 228), em muitas técnicas cotidianas que operam como *habitus*, o corpo está “experencialmente ausente” da consciência, uma vez que não costuma haver atenção para o próprio corpo ou registro das sensações que a postura e o movimento provocam; assim, o corpo constitui um “meio” para atingir um fim habitual, e prevalece uma intencionalidade instrumental-prática. Pelo contrário, nas situações de dor e, acrescentamos, nas de prazer, o corpo torna-se “presente” na consciência e é o objeto da atenção. Por esse motivo, propus o termo “inscrições sensório-emotivas” (CITRO, 1997; 2000a) para aludir a essas situações em que as dimensões sensorial e emotivas são enfatizadas e, de alguma forma, registradas pelos sujeitos, na medida em que se inscrevem diferencialmente: deixam um impacto, uma marca em seu devir. Da mesma forma, Lowell Lewis (1995) retomou criticamente essas categorias propostas por Leder para argumentar que, mais do que enfatizar a oposição entre esses modos, também seria necessário analisar suas mediações ou o que ele chama de “estados intermediários”. Especialmente nas práticas artísticas, rituais ou esportivas, que têm como principal instrumento o corpo em si, implicam a alternância entre a atenção ao próprio corpo e à atividade realizada.

Por outro lado, retomando Damasio (2008, p. 167, 179), também nos parece relevante distinguir entre “emoções”, como “um conjunto de mudanças no estado corporal” que são o resultado de “uma avaliação mental (ou consideração consciente de algo) e as respostas disposicionais a essa avaliação dirigida ao corpo” e o “sentimento” que emerge da “experimentação desses estados”, isto é, das diferentes formas como podem ser percebidos e significados. Cabe esclarecer que, tanto as formas que esses estados corporais emocionais adquirem quanto os sentimentos que eles induzem, dependem do aprendizado sociocultural, pois até mesmo aquilo que Damasio chama de

“respostas disposicionais” sempre são padrões adquiridos em um determinado contexto: são gerados no devir da experiência do corpo no mundo, no habitus (CITRO, LUCIO e PUGLISI, 2016).

Por fim, destacamos que essa atenção às dimensões sensoriais e afetivas da experiência só vem sendo discutida mais recentemente na literatura socioantropológica latino-americana, que retoma as contribuições fenomenológicas, como é o caso de Bizerril (2007), Rabelo (2008), Steil e Carvalho (2012), no Brasil; de Castro Carabajal (2014), na Colômbia; por Ramírez Velázquez (2010), no México; e na Argentina, além de nossos trabalhos e os do EACyP, também os de Mora (2010).

// 3. Estratégias para o distanciamento genealógico-contextual //

A segunda estratégia metodológica consiste em ampliar o olhar sobre aquelas corporeidades e discursos atuais com os quais, como etnógrafas/os, nos encontramos no trabalho de campo e mergulhamos na hermenêutica da suspeita. Para tanto, as três variáveis de análise que propusemos durante a estratégia de aproximação agora são colocadas sob suspeita e submetidas a um olhar distanciado, enquanto nos perguntamos sobre suas possíveis conexões com outras práticas atuais, bem como suas possíveis genealogias passadas. Assim, procuramos explicar por que as pessoas, incluindo o/a etnógrafo/a, se movem, dançam ou performam, e sentem e significam seus atos de uma forma específica.

Um desses movimentos consiste em exercer a suspeita sobre aquela descrição inicial do evento (variável 1), e nos perguntarmos sobre a micropolítica que organiza o espaço social em que essa performance se desenvolve. Nos estudos latino-americanos sobre dança, especialmente a obra de Islas, inspirada em Foucault, tem sido fundamental nesse sentido, desde muito cedo afirmou que,

além de abordar os “aspectos internos do movimento” (que correspondem às nossas variáveis 2 e 3), é necessário abordar o “tecido organizacional que mobiliza o treinamento e/ou seus produtos” e seus “modos de distribuição e consumo”. Isto é, “os graus de determinação externa do movimento”, “o jogo de poder com o mundo exterior social” (ISLAS, 1995, p. 232-233). Outro modelo analítico que aborda esses aspectos é o de Novack (1990) e, na mesma linha, os trabalhos de Bourdieu (2003) sobre o campo artístico têm sido utilizados em muitos estudos sobre dança para compreender essas dimensões organizacionais e distributivas, como é o caso de Turner, Wainwright e Williams (2006). Na Argentina, várias etnografias sobre danças e performances abordaram especialmente esses aspectos, como as de Benza (2000) e Mora (2011); e também aquelas realizadas no âmbito das teses da EACyP, já mencionadas.

Outro movimento explicativo consiste em indagar sobre as conexões atuais e genealógicas do estilo e do modo de estruturação da performance (variável 2). No campo latino-americano, especialmente os trabalhos de Pedraza Gómez (1999) destacaram a importância das abordagens históricas e genealógicas no estudo das corporeidades. No que diz respeito às ligações entre os gêneros performativos e as práticas corporais cotidianas, as obras de Lomax (1968) foram pioneiras - embora a partir de uma perspectiva comparativa transcultural, que foi objeto de críticas - e, posteriormente, de uma perspectiva semiótica peirciana, os trabalhos de Lowel Lewis (1992), Browning (1995) e Ness (1992). Finalmente, no campo latino-americano, Islas (1995), Savigliano (1995) e Katz e Greiner (2003) também oferecem abordagens interessantes sobre essas ligações.

Na prática da pesquisa etnográfica, muitas vezes surge o problema de como delimitar esse movimento de historicização-contextualização, para que não se torne interminável e/ou se

perca o vínculo com a prática que está sendo estudada. Para tanto, propomos que, a partir do movimento de aproximação, sejam elaboradas hipóteses de como alguns traços da prática já descrita remetem a outras práticas e discursos sociais, próprios dos sujeitos mas também de outros grupos aos quais se vincularam ao longo de sua história. São essas pistas de contextualização ou indícios, que surgem das próprias corporeidades, sonoridades, materialidades e discursos, que vão guiar a delimitação das genealogias e permitirão identificar as citações ou continuidades e as transformações de certos traços, bem como as exclusões de outros. Retomando a perspectiva da intertextualidade e do dialogismo de Bakhtin (1999) e Voloshinov (1993), e das obras de Bauman e Briggs (1999), já destacamos que tanto os gêneros discursivos quanto os performativos são construídos por meio de seu devir no tempo e nos espaços, em relação a outros gêneros e práticas sociais passadas e presentes (CITRO, 1997; 2003). Além disso, nas últimas décadas, esses processos estão tendendo a se intensificar, na sinergia entre a globalização, o multiculturalismo, o acesso cada vez maior à internet e a proliferação de práticas e estéticas híbridas. Conseqüentemente, nos gêneros performativos é possível detectar certas marcas que evidenciam essas conexões com outros gêneros e práticas histórico-sociais. Em nossa terceira estratégia, no movimento de síntese, veremos como a reconstrução desses traços é uma etapa fundamental para compreender seus efeitos performativos no presente.

Por fim, um terceiro movimento consiste em exercer a suspeita sobre aquelas afetações e significações nativas que documentamos na aproximação (variável 3) e tentar revelar “outros sentidos” que emergem da estruturação desses discursos e práticas. Para isso, busca-se identificar os significantes-chave ou dominantes que são insistentemente reiterados nos discursos nativos, por exemplo, para definir seus próprios

posicionamentos identitários, as crenças e ideologias em torno da prática estudada, e tentar desvendar quais são as matrizes significantes que os organizam. Esses significantes-chave costumam operar na forma de pontos gravitacionais em torno dos quais toda uma série de significantes são organizados e outros são excluídos, muitas vezes a partir de relações de semelhança e oposição, carregadas de apreciações positivas e negativas; e, como vêm enfatizando as abordagens pós-estruturalistas, desses posicionamentos e encadeamentos “entre” os significantes emergem aqueles sentidos que não são necessariamente enunciados e conscientizados pelos atores. Por isso também, como antecipamos, esta análise implica adentrar naquela dimensão que Lacan chamou de “registro do simbólico”, embora, em nosso caso, relido a partir das contribuições críticas que autores/as como Butler, Laclau e Žižek (2003) vêm fazendo em torno das ideologias e do poder. Precisamente, o modo como esses significantes-chave operam se assemelha à noção de “significante vazio”, uma vez que, como sustenta Laclau (1996, p. 76), “todo sistema significativo se estrutura em torno de um lugar vazio que resulta da impossibilidade de produzir um objeto que é, no entanto, exigido pela sistematicidade do sistema”. Assim, certos significantes-chave “são esvaziados, uma vez que só existem nas várias formas em que são realizados (...), hegemônizar algo significa, justamente, preencher esse vazio” (LACLAU, 1996, p. 84). No entanto, essa representação será constitutivamente inadequada “porque só pode ocorrer por meio de conteúdos particulares que assumem, em certas circunstâncias, a função de representação da universalidade impossível da comunidade” (op. cit., p. 132). Estendendo essa perspectiva aos significantes identitários, Butler, Žižek e Laclau (2003, p. 9) destacam como esse vazio estrutural, essa “incompletude essencial” ou “negatividade”, reside na própria ideia de toda identidade, “pois a identidade em si nunca se constitui plenamente”, dando lugar ao devir de diferentes “identificações” parciais que, no devir

social, costumam ser disputadas. Assim, esses significantes são objeto de lutas ideológicas que tentam (mas nunca conseguem totalmente) “preenchê-los”, fixá-los a uma série de significantes enquanto excluem outros, no que Laclau define como operação hegemônica. Para Butler (2002), essa perspectiva de hegemonia implica destacar que, apesar de certos significantes como “homem” e “mulher” repetidamente interpelarem sujeitos ao longo de sua história (“matriz heterossexual”), e excluírem ou expulsarem outros para o campo do “abjeto”, nesse mesmo processo de reiteradas citações os sujeitos também podem realizar rearticulações ou ressignificações subversivas. Por isso, ao contrário do estruturalismo clássico, é imprescindível estudar tanto a persistência dessas matrizes significativas reiteradas e impostas em diferentes ordens sociais quanto sua genealogia histórica, as apropriações e disputas dinâmicas que as pessoas realizam a cada ato de reiteração. Precisamente, essas matrizes se constituem nesse mesmo processo de reiteração, disputa e sedimentação performativa de discursos e práticas — de modos do dizer, mas também do fazer —, e não pelo proceder de um “espírito humano” inconsciente (Lévi-Strauss) ou uma “lei” quase invariável do simbólico (Lacan). Rodríguez (2015), retomando esses conceitos e articulando-os com os de Restrepo quanto à racialidade, refere-se às “matrizes performativas de diferenciação social”, destacando assim que o mecanismo de produção é performativo, e não uma lei do simbólico invariável, e que uma das principais consequências do performativo não é a identidade, como conceito geral, mas, sobretudo, a construção das diferenças. Em suma, embora como sujeitos de discurso nem sempre estejamos plenamente conscientes dessas matrizes significantes, elas afetam nossas trajetórias de vida, têm efeitos de sentido que se inscrevem em nossas subjetividades e, portanto, em nossas corporeidades, ou melhor, “as habilitam”, são a sua condição de possibilidade. No último movimento de síntese, retornaremos à importância da performatividade para tratar

desses processos. Em seguida, resumimos as principais variáveis analíticas para esses movimentos genealógicos-contextuais:

4. Micropolítica do campo cultural, institucional ou grupal nos quais os gêneros performativos são aprendidos, produzidos, disseminados-distribuídos e consumidos.

4.1. Marcos regulatórios, explícitos e implícitos: ações, discursos e relações atribuídas e/ou permitidas a cada participante, e quais são proibidas, sancionadas ou excluídas.

4.2. Incidência de outros papéis e relações do campo cultural e institucional em que a prática está inserida (por exemplo, autoridades, coreógrafos, diretores, compositores, maestros, espectadores, produtores, críticos).

4.3. Intercâmbios econômicos: como intervêm o dinheiro e outros bens de troca, como são obtidos, circulados e distribuídos.

4.4. Trajetórias: como os participantes chegaram a ocupar seus papéis, articulações de trajetórias individuais e posicionamentos identitários gerais.

4.5. Transformações: como a micropolítica institucional se transformou (ou não) ao longo do tempo, em sua conexão com as condições econômico-políticas e culturais mais gerais da sociedade em que estão inseridas.

5. Análise genealógico-contextual:

5.1. Transformações históricas dos gêneros performativos, de acordo com seus diferentes contextos e períodos.

5.2. Conexões com outras práticas corporais, danças e gêneros performativos do passado e do presente, praticados tanto pelos próprios performers quanto por outros grupos sociais com os quais se relacionam, por meio da identificação de “citações” de alguns de seus traços estilísticos, modos de estruturação, afetações e significações nativas (continuadas, parcialmente

transformadas ou reelaboradas de forma mais completa)¹⁴⁴ e daquilo que é excluído e/ou invisibilizado na citação.

6. Matrizes de significantes hegemônicas:

As formas como os significantes utilizados pelos atores sociais são definidos, valorizados e vinculados entre si para significar seus posicionamentos identitários (sexo-genéricos, étnico-raciais, idade, classe e outros relevantes), bem como as performances que desempenham (registro simbólico e ideológico).

// 4. O desafio de uma síntese analítica provisória //

A tentativa final de síntese consiste em voltar a nos aproximarmos àquelas performances, já descritas e situadas, para examinar como são postas em jogo na vida social e, principalmente, quais são seus efeitos nos processos de construção, legitimação ou transformação não apenas das pessoas, grupos e práticas que “estudamos”, mas também do próprio etnógrafo¹⁴⁵. Neste movimento de síntese, enfatizamos o caráter produtivo das corporeidades, sonoridades, materialidades e linguagens, abordando aquilo que, retomando fundamentalmente Butler, mas também complementando com outros/as autores/as, caracterizamos como a “eficácia performativa”, ou seja, como modos corporais, situados e afetantes do fazer, quando reiterados no tempo, são realizadores, produzem materializações. Assim, para abordar essas diferentes consequências, efeitos ou ressonâncias, propomos as seguintes variáveis:

144 • No caso das continuidades, os elementos retomados mantêm a maior parte de seus traços identificatórios, mas são combinados em uma nova estrutura temporal, visual, espacial. No segundo, os elementos citados mantêm algumas de suas características principais, mas modificam outras (por exemplo, quando a forma e/ou as qualidades dos movimentos citados são mantidas, mas as roupas, os gestos faciais ou a postura corporal mudam, ou vice-versa). No terceiro caso, a maioria dos elementos citados são reelaborados criativamente, de modo que somente podem ser reconhecidos por algumas características mais sutis.

145 • Embora não tenhamos conseguido desenvolver este tema aqui, diversas etnografias latino-americanas vêm problematizando a corporeidade do etnógrafo bem como as estratégias de participação observadora, como é o caso de Citro (1998-99, 2009, 2019), Bizerril (2007), Aschieri e Puglisi (2010), Aschieri (2013) e Greco (2013).

7. Efeitos performativos das corporeidades, danças e performances, através dos vínculos genealógico-contextuais da iconicidade-indicialidade, nos processos de construção, legitimação e disputa de:

7.1. Os diferentes papéis, relações e finalidades de cada evento e do campo micropolítico em que estão inseridos.

7.2. Os imaginários identitários em relação a sexo-gênero, etnia-racialidade, classe, idade, pertencimento regional, nacional, global.

7.3. As trajetórias subjetivas dos performers.

Como já antecipamos, tentamos fazer a ponte entre essa performatividade, que no trabalho de Butler se concentrou mais nos efeitos da linguagem sobre os corpos, e uma performatividade mais ampla, que inclua os efeitos do sonoro-corporal-material, para o qual a semiótica de Peirce tem sido fundamental e, principalmente, suas diferentes aplicações das noções de iconicidade e indicialidade ao campo da corporeidade (VERÓN, 1993), do sonoro-musical (FELD, 1994; TURINO, 1999) e das danças (LOWELL LEWIS, 1992). Diferentemente do estruturalismo saussuriano, Peirce propôs um modelo tripartite, no qual distinguiu o signo, o objeto e o interpretante, isto é, “o efeito criado mediante a união do signo e do objeto” naqueles que o percebem (in TURINO, 1999, p. 222); além disso, ele enfatizou que o que é importante não é “o signo em si”, mas “a cadeia semiótica”: “como as relações signo-objeto em um estágio da cadeia criam um efeito diferente (interpretante) que se transforma em um signo no próximo estágio da cadeia... Um signo não é uma ideia autoevidente ou uma entidade em si, mas um catalisador para um efeito” (TURINO, 1999, p. 223). Portanto, o conceito de significado é assim “simplificado pragmaticamente definindo-o como o efeito de um signo”. E, ademais, esse efeito pode assumir diferentes formas: um “sentimento direto, reação

física ou conceito baseado na linguagem” (op. cit. 224). É por isso que essa semiótica pragmática é articulável com a perspectiva processual dialética que aqui retomamos, bem como com a fenomenologia existencialista e as teorias da performatividade.

Para abordar as relações entre signo-objeto, Peirce distingue entre símbolo, ícone e índice, e como ressalta Turino: “os símbolos são signos sobre outras coisas, enquanto que os ícones e os índices são signos de identidade (...) e conexões diretas” (...) que são mais propensas a criar interpretantes emocionais e energéticos (op. cit. 228, 234; *itálico no original*). Vale lembrar que iconicidade faz alusão aos vínculos que algumas das propriedades perceptíveis dos signos têm em si próprias, isomorfismos ou semelhanças formais com algumas das propriedades da entidade ou objeto referenciado. Mas essas semelhanças, como adverte Eco, não são de forma alguma “naturais”, mas constituem convenções e vínculos culturais: “a semelhança é produzida e deve ser aprendida” (1985, p. 359). Na indicialidade, existe um “laço existencial” entre o signo indicial e seu objeto, que se baseia na sua co-ocorrência dentro das próprias experiências de vida, por isso os índices “chamam a atenção para seus objetos por impulso cego”, e “encaminham” os sujeitos para esses objetos, por “contiguidade” (PEIRCE apud VERÓN, 1993, p. 5). Mas, uma vez estabelecidas essas relações indiciais, seja pela reiteração desse vínculo no tempo (performatividade) ou pelo impacto afetivo que esse signo uma vez gerou em um determinado contexto (uma intensa inscrição sensório-emotiva), a co-presença real do signo e do objeto já não é necessária porque, como aponta Turino (1999, p. 235), “o índice ainda pode trazer” ao presente aqueles “objetos experientialmente ligados” do passado, e, por sua vez, “novos elementos” da situação presente “podem ficar associados ao mesmo signo”. Por isso, esses encaminhamentos indiciais contribuem para gestar o que Turino (1997, p. 235) chama

de “bola de neve semântica”, que, acrescentamos, também é “performativa”, pois acumulam, sedimentam e atualizam (tornam presentes) afetações e significações, revivendo-os, reencarnando-os temporal e espacialmente nos corpos, como se as mediações entre os signos e as entidades indicadas fossem reduzidas ou mesmo anuladas, para se fundir em uma mesma corrente existencial que se materializa nos corpos. Por isso, são palavras, sons, movimentos, objetos, visualidades que têm o potencial de fazer-realizar o que dizem, soam, movem, mostram.

A partir dessa perspectiva, os significados icônicos e indiciais ou esses efeitos performativos de corporeidades, danças e performances emergem das complexas teias de conexões genealógicas e contextuais, que são justamente o que nos propusemos abordar em nosso movimento anterior de distanciamento. Por isso, para revelar como esses efeitos são produzidos, é imprescindível atentar para as formas como certos elementos de um estilo, modo de estruturação, afetações e inclusive de organização do evento e de sua micropolítica, são descontextualizados e recontextualizados em outras performances (HANKS, 1989; BRIGGS e BAUMAN, 1996), por meio de citações diretas e reelaborações que, quando recombinados, contribuem para visibilizar certos traços e invisibilizar ou excluir outros. Assim, com essa bagagem anterior, podemos analisar como a experiência de execução e percepção de uma determinada performance produz diferentes “efeitos” (afetações e significações), por meio dessas duas modalidades que se combinam: de um lado, ao promover vínculos de semelhança (ou iconicidades) com experiências e significações socioculturais cotidianas ou outras expressões estéticas que fizeram parte da biografia dos performers/espectadores e que são citadas e reelaboradas; de outro, ao propiciar que essas citações também tragam consigo e reatualizem outras experiências vividas (sensações, afetos e significações), que formaram parte de suas

percepções/execuções anteriores (indicialidades). Portanto, as maneiras como as performances constroem significações e efeitos performativos não dependem unicamente das intencionalidades comunicativas e políticas de suas fazedoras, mas também desses sentidos que emergem desses vínculos icônicos e indiciais que são gestados nas complexas tramas genealógico-contextuais, e que muitas vezes operam de forma pré-consciente ou inconsciente; daí a margem de indeterminação que persiste nos diferentes interpretantes.

// Reflexões finais //

Como foi possível apreciar nessa abordagem dialética - e portanto processual e relacional -, as corporeidades, as danças e, em geral, as performances emergem de diversas e variadas influências socioculturais e têm diferentes efeitos performativos na vida das pessoas, tanto daquelas que pesquisamos quanto do próprio etnógrafo/a. Portanto, consideramos que é nesse jogo dialético entre aproximações e distanciamentos que o processo pode ser melhor compreendido em sua complexidade e, a partir de uma reflexividade crítica, insistimos em que estes movimentos analíticos incluam também nossas experiências e genealogias, a fim de situar e examinar a constituição do nosso olhar etnográfico.

É essencial esclarecer que essa dialética não implica uma simplificação ou eliminação das diferenças ou mesmo contradições entre essas diferentes abordagens e autores. Com efeito, propomos reconhecer suas especificidades e divergências, mas não aceitar umas e rejeitar outras, e sim para integrá-las como diferentes momentos e movimentos de uma metodologia mais ampla, que depois de exercer este confronto radical, busca chegar a novas sínteses. Portanto, estamos cientes de que as perspectivas aqui citadas enfatizam em diferentes ontologias - tais como o ser-no-mundo constituinte das fenomenologias e

o sujeito historicamente constituído dos pós-estruturalismos -, mas isso não nos leva a descartar as contribuições de seus métodos - parciais e insuficientes quando aplicados por si sós -, e sim assumir o desafio de articulá-los dialeticamente a fim de alcançar maior compreensão. Como argumentam Ollman e Smith (2008, p.3), este é um dos principais desafios de um pensamento dialético: “reconhecer que posições aparentemente opostas oferecem apenas relatos unilaterais de uma realidade complexa. A verdade é o todo...”, portanto, devemos ser capazes de “encontrar um lugar em nosso pensamento para todas essas verdades parciais e unilaterais”. No entanto, essas “verdades” não são criadas “por meio de uma incorporação dialética da alteridade, culminando em uma auto-realização totalitária”, como advertiram alguns críticos de Hegel (OLLMAN e SMITH, 2008, p. 3), mas, como sustenta Ricoeur (citado em MELANO COUCH, 1983, p. 40) e a etnografia ensina, “é um curso compartilhado com outros, um futuro e um caminho a seguir (...) é conduzir a pesquisa como exercício de comunicação”. Por isso esse texto dialogou e dançou com tantos ancestrais: todos esses companheiros e companheiras que nos levaram a remexer nossos pensamentos enquanto repensávamos os movimentos, e que a bibliografia a seguir, como último gesto escritural, encarna.

TRADUÇÃO | Giannina Greco

//////////////////// REFERÊNCIAS

- ALCOFF, L. M. Merleau-Ponty and feminist theory of experience. En: EVANS F. y LAWLOW, L. (eds.), *Chiasms: Merleau-Ponty's notion of Flesh*. Nova York: Sunny Press, 2000, pp. 251-272.
- ALLWOOD, J. An activity based approach to pragmatics. Em: *Göteborg papers in theoretical linguistic*, Göteborg University, Vol. 76, Department of Linguistics, 1995.
- ASCHIERI, P. y PUGLISI, R. Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo: Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales. Em: CITRO, S. (comp.) *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010. Pp. 127-150.
- ASCHIERI, P. *Subjetividades en movimiento: Reapropiaciones de la danza Butoh en Argentina*. Tese (Doutorado em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidad de Buenos Aires, 2013.
- BAJTÍN, M. El problema de los géneros discursivos. Em: BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999. Pp.248-293
- BAUMAN, R. y BRIGGS, C. Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, Stanford University Press, 19: 59-88, 1990.
- BAUMAN, R. y BRIGGS, C. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Universidade de Buenos Aires, 11: 78-108, 1996.
- BENZA, S. Producción cultural en un contexto migratorio: la práctica de danzas folklóricas peruanas en la Ciudad de Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social*, Universidade de Buenos Aires, 12: 211-224, 2000.
- BIZERRIL, J. *O retorno à raiz: uma linhagem taoísta no Brasil*. São Paulo: Attar, 2007.
- BOURDIEU, P. *El sentido práctico*. Madri: Taurus, 1980.
- BOURDIEU, P. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos Aires: Editorial Aurelia Rivera, 2003.
- BROWNING, B. *Samba. Resistance in motion*. Bloomington e

- Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- BUTLER, J. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Paidós, 1999 [1990].
- BUTLER, J. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002 [1993].
- BUTLER, J.; LACLAU, E. y ŽIŽEK, S. Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CROSSLEY, N. Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. *Body & Society*, Nottingham Trent University, 1: 43-63, 1995.
- CSORDAS, T. Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, Estados Unidos, 8 (2): 135-156, 1993.
- CSORDAS, T. The Body as Representation and Being-in-the world. Em: CSORDAS, T. *Embodiment and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Pp. 12.
- CSORDAS, T. Embodiment and Cultural Phenomenology. Em: WEISS, G. and FERN HABER, H. (eds.) *Perspectives on Embodiment*. Londres e Nova York: Routledge, 1999. Pp. 143-162.
- CITRO, S. Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock. Tese (Licenciatura em Antropologia). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- CITRO, S. La multiplicidad de la práctica etnográfica: Reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades tobas. En: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires, 18: 91-107, 1999.
- CITRO, S. El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo. En: Cuadernos de Antropología Social, Buenos Aires, 12, 225-242, 2000a.
- CITRO, S. El cuerpo de las creencias. Em: Suplemento Antropológico, Centro de Estudos Antropológicos da Universidade Católica, Assunção (Paraguai), 35 (2): 189-242, 2000b.
- CITRO, S. Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik. Tese (Doutorado em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidade de Buenos Aires, 2003.
- CITRO, S.; GRECO, L. y RODRÍGUEZ, M. Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina. Em: *Revista Claroscuro*,

Universidad Nacional de Rosario, 7:151-178, 2008.

CITRO, S. *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos, 2009.

CITRO, S. Memories of the “old” aboriginal dances. An approach to the performances of the Chaco Toba and Mocoví. *Journal of Latin American & Caribbean Anthropology*, 15 (2), 363-386, 2010

CITRO, S., ASCHIERI, P.; MENNELLI, Y. y Equipo. El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología, Universidad de Antioquia, Colombia*. Vol. 25, N° 42: 103-128, 2011.

CITRO, S. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. Em: CITRO, S. y ASCHIERI, P. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos (Coleção Culturalia), 2012. Pp. 17-64.

CITRO, S. y TORRES AGÜERO, S. Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. *Alteridades, México*, 50: 117-128, 2015.

CITRO, S.; LUCIO, M. y PUGLISI, R. Hacia una perspectiva interdisciplinar sobre la corporeidad: Los habitus, entre la filosofía, la antropología y las neurociencias. Em: MUÑIZ, E. *Heurísticas del cuerpo. Consideraciones desde América Latina*. Cidade do México: UAM-Xochimilco - La Cifra Editorial, 2016. Pp. 97-129.

CITRO, S. When “the descendants of the ships” began to mutate. Multicultural corporalities and sonorities in the Argentine bicentenary. Em: AIBR – *Revista Iberoamericana de Antropología, Espanha*, 12 (1): 53-76, 2017.

CITRO, S. Pasajes del Ni Una Menos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. *Revista Claroscuro, Rosario*, 17, 1-28, 2018a.

CITRO, S. Desplazamientos y transmutaciones en el Chaco argentino: entre la antropología, el arte y el ritual. Em: GIORDANO, M. *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. Buenos Aires: Biblos, 2018b. Pp. 21-49.

CITRO, S. Dialectical movements with the Toba people in the Argentine Chaco. *Journal of Global Postcolonial Studies, University of Florida*, 22 (2): 220-237, 2019.

CITRO, S.; PODHAJECER, A.; ROA, M. L. y RODRÍGUEZ, M. Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas. *Revista de Antropología Experimental*, Universidad de Jaén, 20: 13-24, 2020.

COBAS, C.; GARCÍA, J.; DEMANTINE, H. y ZACK, O. Introducción para una lectura de Jacques Lacan. Buenos Aires, Tekné, 1997.

DAMASIO, A. El error de Descartes. Barcelona: Editorial Crítica-Drakontos Bolsillo, 2008 [1994].

FELD, S. Aesthetics as iconicity of style (uptown title); or, (downtown title) "Lift up-over sounding": getting into the Kaluli groove. Em: KEIL, Ch. and FELD, S. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. Pp. 109-150.

FELDENKRAIS, M. Autoconciencia por el movimiento. Buenos Aires: Paidós, 1980.

FOUCAULT, M. Vigilar y castigar, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.

GARDNER, H. Inteligencias múltiples. Buenos Aires: Paidós, 1987.

GEERTZ, C. 'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological understanding. Em: DOLGIN, J., KEMNITZER, D. and SCHNEIDER, D. *Symbolic anthropology*. Nova York: Columbia University Press, 1977. Pp. 480-492.

GOFFMAN, E. Ritual de la interacción. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

GRECO, L. Es como ver un mundo perfecto. Corporalidad y proyecto político en un grupo de capoeira de Rua. Tese (Licenciatura em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidade de Buenos Aires, 2009.

HANKS, W. F. Text and Textuality. *Annual Review of Anthropology*, California, 18: 95-122, 1989.

HANNA; J. Partnering Dance and Education: Intelligent Moves for Changing Times. *Dance Research Journal*, University of Illinois Press, 32 (1), 146-147, 1999.

ISLAS, H. Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia. México D.F.: Instituto de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Centro Nacional de las Artes), 1995.

KAEPLER, A. Method and theory in analysing dance structures with

analysis of the Tongan dance. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 16: 173-217, 1972.

KAEPLER, A. Dance in anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology*, Stanford University Press, 7: 31-49, 1978.

KATZ, H. y GREINER, C. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. *Revista Húmus*, Caxias do Sul (Secretaria Municipal de Cultura), Vol. 1, 2003.

KURATH, G. La Coreología, la Ciencia Folklórica de la Danza. *Folklore Americano (Folkl. Amer.)*, Organismos Internacionales, 19 (2): 7-22, 1959.

LABAN, R. El dominio del movimiento. Buenos Aires: Fundamentos, 1958.

LACLAU, E. Emancipación y diferencia. Buenos Aires: Ariel, 1996.

LOWELL LEWIS, J. Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira. Chicago: Univ. Chicago Press, 1992.

LOWELL LEWIS, J. Genre and embodiment: From Brazilian Capoeira to the ethnology of human movement. *Cultural Anthropology*, American Anthropological Association, 10 (2): 221-243, 1995.

LOMAX, A. Folk Song Style and Culture. Washington: American Association for the Advancement of Science, 1968.

LUCIO, M. Nueva propuesta en la práctica del tango-danza: el cambio de roles en la Milonga Tango Queer de la ciudad de Buenos Aires. Potencialidades de la innovación en torno a la cuestión de género. Tese (Licenciatura em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidade de Buenos Aires, 2013.

MAUSS, M. Las técnicas del cuerpo; La noción de persona. Em: *Sociología y Antropología*. Madri: Tecnos, 1979. Pp. 309-336 y 337-356.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenología de la percepción. Buenos Aires: Planeta, 1993 [1945].

MORA, A. S. Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos: Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de la Danza Clásica y la Danza Contemporánea. Em: CITRO, S. *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

NESS, S. Body, movement, and culture. *Kinesthetic and visual*

symbolism in a Philippine community. Los Angeles: Universty of California Press, 1992.

NOVACK, C. Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

OLLMAN, B. y SMITH, T. Dialéctica para el nuevo siglo. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2008.

PEDRAZA GÓMEZ, Z. Las hiperestusias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social. Em: VIVEROS, M.; GARAY, G. Cuerpo, diferencias y desigualdades. Bogotá: CES; Universidade Nacional de Colômbia, 1999. Pp. 42-53.

PINSKY, C. Fusión en nuestro camino. Una etnografía con la Compañía de Danzas Judeo-argentina Darkeinu. Tese (Licenciatura em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidade de Buenos Aires, 2010.

PODHAJCER, A. Sonoridades en movimiento: Las performances de "música andina". Tese (Doutorado em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidade de Buenos Aires, 2013.

PUGLISI, R. Cuerpos Vibrantes: Un análisis antropológico de la corporalidad en grupos devotos de Sai Baba. Tese (Doutorado em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidade de Buenos Aires, 2011.

RABELO, M. A possessão como prática: esboço de uma reflexão fenomenológica. Revista Mana, Museu Nacional da UFRJ, 14 (1), 2008.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, J. Estrés y emoción entre un grupo de operadoras telefónicas. AM Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica, Itália, Vol. 1 (29-32), pp. 343-363, 2010.

RICOEUR, P. Palabra y Símbolo; Explicar y Comprender. Em: RICOEUR, P. Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción. Buenos Aires: Docencia, 1982. Pp. 7-25 y 75-93.

RICOEUR, P. Freud: una interpretación de la cultura. México: Siglo XXI, 1999 [1965].

RODRÍGUEZ, M. Giros de una Mãe de santo. Corporalidad y movimiento en un caso de conversión a las religiones afrobrasileñas en Argentina. Tese (Doutorado em Antropologia). Buenos Aires: FFyL, Universidade de Buenos Aires, 2016.

- ROYCE, A. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1977.
- SAVIGLIANO, M. *Tango and the political economy of passion*. Boulder: Westview Press, 1995.
- SCHECHNER, R. *Performance. Teoría y Práctica intercultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- TAMBIAH, S. J. *Culture, thought and social action*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- TAYLOR, D. *Introducción. Performance, teoría y práctica*. Em: D. TAYLOR, D. y FUENTES M. A. *Estudios avanzados de performance*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Pp. 7-30.
- TURINO, T. *Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircian Semiotic Theory for Music*. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 43 (2): 221-255, 1999.
- TURNER, V. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications, 1992 [1983].
- TURNER, V. y BRUNER, E. M. *The Anthropology of Experience*. Em: WILLIAMS, D. *Ten lectures*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.
- TURNER, B., WAINWRIGHT, S. y WILLIAMS, C. *Varieties of habitus and the embodiment of ballet*. *Qualitative Research*, Sage Publishing (Londres), 6 (4), 2006.
- VERÓN, E. *El cuerpo reencontrado*. Em: VERÓN, E. *La Semiosis Social*. Barcelona: Gedisa, 1993. Pp. 140-156.
- VOLOSHINOV, V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madri: Alianza, 1993.
- WILLIAMS, D. *Anthropology and the Dance*. Em: WILLIAMS, D. *Ten lectures*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2004.

AUTORES

• **DANIELA BOTERO MARULANDA** é antropóloga e bailarina colombiana. Doutoranda em Artes Cênicas da UFBA. Mestre em Artes Cênicas pela UFBA e antropóloga pela Universidad Javeriana (Bogotá). Faz parte do Grupo de Pesquisa Umbigada da UFBA no qual se interessa às danças e culturas populares. Trabalha com comunidades indígenas na região de fronteira Colômbia-Brasil-Peru com foco sobre festas, cantos, narrações e espaços tradicionais de ensino. Pesquisa as relações entre corpo, língua, identidade e cultura. Tanto em seus trabalhos artísticos como em os trabalhos acadêmicos, há interesse pelas articulações metodológicas e criativas entre as artes e a antropologia. Fez parte do Grupo do Estudos Contemporâneos em Dança em El Colegio del Cuerpo (Cartagena-Colômbia) como bailarina e professora. Trabalhou com diferentes coletivos de dança e performance: Triptich (Bogotá), Fusión (Pereira) e Afeto (Salvador-BA).

DEIDRE SKLAR (PhD, GCFP) é uma etnógrafa da dança, pesquisadora em performance, performer de teatro e diretora, aposentada. Autora de *Dancing with the Virgin: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico* (Dançando com a Virgem: corpo e fé na Fiesta das Tortugas, Novo México), recebeu o Prêmio de Excelência em Pesquisa Acadêmica em Dança (Outstanding Scholarly Research in Dance) do Congresso da Pesquisa em Dança. Deidre ensinou na Universidade de California Irvine (UCI), na Texas Women's University (TWU), na Universidade do Texas em Los Angeles (UCLA) e no Oberlin College, e publicou numerosos artigos científicos. Hoje, pratica e ensina o Método Feldenkrais® em seu loft, in Carpinteria, California, EUA.

• **ESTHER JEAN LANGDON** é coordenadora do INCT: Brasil Plural, pesquisadora do CNPq e professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Ao longo da sua carreira, tem estudado a cosmologia xamânica, rituais, performance e narrativa. Seus interesses também incluem políticas de saúde, a relação dos indígenas com o estado e a reconfiguração das práticas de saúde e do xamanismo frente às políticas culturais. Atualmente, está trabalhando em um projeto de retorno de material etnográfico em colaboração com os esforços dos indígenas Siona para a revitalização da sua cultura e língua materna. Seus artigos e livros encontram-se publicados na América Latina, nos

Estados Unidos e na Europa. Os livros mais recentes são *Negociaciones de lo Oculto: Chamanismo, Família y Medicina entre los Siona del bajo Putumayo* (Editora da Universidade de Cauca, Colômbia) e *Saúde Indígena e Políticas Comparadas na América Latina* (co-organizado com Marina D. Cardoso).

• **INDIRA VIANA CABALLERO** é mestre (2008) e doutora (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS-MN/UFRJ). Realizou pesquisa etnográfica nos Andes peruanos. Paisagem, festa, música e dança estão entre seus principais interesses de pesquisa. É professora colaboradora do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos da Universidade de São Paulo (CEMA-USP). Atualmente, faz pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS-UFG). É vice-coordenadora do Núcleo de Pesquisa CAROÁ (Coletivo de Antropologia das Resistências e Ontologias Ambientais) ligado à Faculdade de Ciências Sociais (FCS-UFG) e faz parte da Comissão Editorial da Revista *Hawò* do Museu Antropológico (MA/UFG).

• **JOÃO ALÍPIO DE OLIVEIRA CUNHA** é mestre em Antropologia Social no Museu Nacional / UFRJ, Especialização em Educação e Relações Étnico Raciais, Licenciatura em História pela Universidade Federal Fluminense, Licenciatura plena no curso de Turismo pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Na área de Turismo, participou como bolsista de iniciação científica no projeto “Turismo Cultural Ferroviário” da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), abordando o turismo cultural ferroviário com apelo nostálgico. Trabalhou na UFF como Assessor Comunitário pelo Pontão de Cultura do Jongo/Caxambú atendendo às comunidades jongueiras do sudeste brasileiro. Atualmente, suas investigações estão concentradas em temáticas que articulam os grupos afro-americanos, a materialidade, o corpo e a dança. É filho de Marlene Cunha.

• **LAURE GARRABÉ** é antropóloga, atualmente professora adjunta no Departamento de Antropologia e Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco.

Desenvolveu pesquisas no Brasil com teatro experimental e culturas populares afro-indígenas do Nordeste brasileiro e de Nova-Orleans (Luisiana, EUA), com interesses particulares nas relações entre aisthesis e política dos processos expressivos em contexto americano (des)colonizado. Continua suas pesquisas focando os processos metodológicos no fenômeno da produção de conhecimento científico e expressivo, permanecendo o corpo, as ontologias e os processos vitais como chaves analíticas de suas abordagens no mesmo contexto.

• **LUISA ELVIRA BELAUNDE** é doutora em antropologia pela Universidade de Londres e especialista em etnologia amazônica. Desde 2015, ela tem ministrado cursos de antropologia da dança no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ. A autora agradece a Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro por uma bolsa recebida em 2019, Edital FAPERJ N° 15/2018 - Apoio Emergencial ao Museu Nacional – 2018. Atualmente ela está lecionando na Escola Acadêmico Profissional de Antropologia da Universidade Nacional Maior de San Marcos. Entre seus livros, destacam-se *Viviendo Bien: género y fertilidad entre los Airo Pai de la Amazonía peruana* (2001); *El recuerdo de Luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos* (2005), *Kené. Arte, ciencia y tradición en diseño* (2009), *Cerámica tradicional kichwa lamas de wayku* (2017); *Sexualidades amazónicas: género, deseos y alteridades* (2018) e *Cerámica tradicional shipibo-konibo* (2019).

• **MAHALIA LASSIBILLE** é antropóloga em Dança, com especialização em África. É professora adjunta do Departamento de Dança da Universidade Paris 8 (França) e integrante da equipe “Dança, Gesto e corporeidade” do Laboratório Musidanse (Estética, musicologia, dança e criações musicais, EA 1572). Após um trabalho etnográfico com as danças dos Peuls WoDaabe do Níger, desenvolveu suas pesquisas sobre o uso das categorias em dança, considerando a maneira com a qual coreógrafos e dançarinos apropriam-se delas e as reinterpretam. Realizou investigações com dançarinos nigerianos e trabalha, atualmente, com dançarinos hip-hop (b-boys) no Senegal. Publicou, entre outros, *Dançar contemporâneo. Gestos cruzados entre África e Ásia do Sul, com Frederica Fratagnoli (Danser contemporain. Gestes croisés entre Afrique et Asie du Sud, Deuxième Epoque, Montpellier, 2018)*.

• **MARIA ACSELRAD** é dançarina e antropóloga. Doutora em Antropologia pelo PPGSA/UFRJ, dedica-se à antropologia da dança, das forças e da performance. Professora do Departamento de Artes, no curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, atua também como professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Antropologia da mesma universidade, PPGA - UFPE. Líder do grupo PISADA -pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia, desenvolve trabalho junto às danças populares e tradicionais, tendo se especializado no cavalo-marinho e no caboclinho. Publicou o livro Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho da zona da mata norte de Pernambuco (EdUFPE, 2013). Desenvolve processos de criação artística a partir do diálogo com mestras/es e brincadoras/es da região, buscando o aprofundamento sobre princípios de movimento, forças motrizes, sentidos e lógicas de organização corporal.

• **MARIANNA F. M. MONTEIRO** é graduada em Ciências Sociais e doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. É professora da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, no curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Profissionalizou-se como atriz em 1976. Dedicou-se à pesquisa em artes focadas no teatro, na performance, nas danças populares tradicionais brasileiras. É autora dos livros: Noverre: Cartas sobre a Dança (Edusp,2002), Dança Popular: Espetáculo e Devoção (Terceiro Nome, 2011) e, em co-autoria, Antropologia e Performance, Ensaios Napedra (Terceiro Nome, 2013). É autora dos vídeos: Lambe Sujo uma Ópera dos Quilombos, Balé de Pé no Chão: a Dança Afro de Mercedes Baptista e A Pedra Balanceou. Lídera o grupo de pesquisa: Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens e é pesquisadora do grupo de pesquisa da USP: Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama-Napedra.

• **MARLENE DE OLIVEIRA CUNHA** é mestra em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo – USP (1980 – 1986). Licenciada em Ciências Sociais na Universidade Federal Fluminense – UFF (1976). Foi fundadora e primeira presidenta do primeiro movimento negro universitário brasileiro, o Grupo de Trabalho André Rebouças - GTAR, do qual participavam alunos negros de diferentes cursos, na época da

ditadura militar. No final da década de 80, a pesquisadora participou da organização e coordenação dos encontros Macumba pelo “Núcleo da Cor”, vinculado ao Programa de Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi pesquisadora e idealizadora do catálogo Centenário da abolição, organizado por Yvonne Maggie, em 1989. O catálogo foi dedicado à Marlene Cunha. Atualmente, o trabalho de Marlene Cunha é lembrado através do Coletivo Marlene Cunha composto por estudantes negros de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional.

• **SCOTT HEAD** nasceu estadunidense e cresceu carioca. Atua na área da antropologia da performance, interessando-se nas suas transduções etnográficas e imagéticas e nas suas implicações políticas e temporais. Busca pensar a antropologia desde o olhar de um praticante (branco) de Capoeira Angola, mesmo praticando muito menos do que deveria. É professor de Antropologia na UFSC, Florianópolis, co-coordenador do GESTO (Grupo de Estudos em Oralidade e Performance) e da sub-rede de pesquisa, “Arte, performance e sociabilidades” do INCT Brasil Plural.

• **SILVIA CITRO** é bailarina, performer e antropóloga. Até 2001 participou de grupos de dança-teatro e, em 2003, se doutorou em Antropologia sócio-cultural pela Universidade de Buenos Aires. Desde 1998 é docente e pesquisadora dessa Universidade, nos Departamentos de Artes e Antropología e, desde 2004, coordenadora da Equipe de Antropologia do Corro da Performance (<http://www.antropologiadelcuerpo.com>). É também pesquisadora do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Publicou os livros *Significant Bodies. Travesías de una etnografía dialectica* (Biblos, 2009), as compilações *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (Biblos 2010), *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danças* (com Patricia Aschieri, Biblos, 2012), *La Fiesta del 30 de Agosto entre os Mocoví de Santa Fe, Lengua, Cultura e história Mocoví en Santa Fe* (Universidade de Buenos Aires, 2006), *Memórias, música, danças e jogos dos Qom de Formosa* (UBA, 2016); o último em colaboração com membros de comunidades indígenas.

• **VIRNA PLASTINO** é doutora (2013) e mestra (2006) em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ. Possui bacharelado (2002) e licenciatura (2003) em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi Secretária Executiva da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro (2013-2015). Desde 2018 é membro associada ao Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ), onde faz formação em psicanálise. Atualmente é pesquisadora associada ao Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, onde integra o Núcleo de Memória e Direitos Humanos. Desde 2019 é assessora da Comissão de Direitos Humanos da OAB-RJ.



