

Para citar esse documento:

ACSELRAD, Maria. Etno-coreo-graf-ando. *Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Goiânia: ANDA, 2016. p. 272-282.



[www.portalanda.org.br](http://www.portalanda.org.br)

Apoio:



## ETNO-COREO-GRAF-ANDO

Maria Acselrad (UFRJ/UFPE)\*

**Resumo:** Três tipos de estratégias metodológicas podem ser observadas dentre as teorias antropológicas da dança (Citro, 2012): aquelas que descrevem suas formas, sentidos, contextos; as que examinam a história dos gêneros, as genealogias do movimento, vínculos com práticas do cotidiano; e aquelas que focalizam as funções, finalidades, consequências das danças. Meu interesse pela "força ou coisa que produz movimento. (...) qualidade implícita do que se move e de quem se move (Ligiêro, 2011:111) tem origem ao pesquisar danças populares e tradicionais, contexto onde uma variedade de modos de dançá-las convive com motivações que costumam extrapolar os limites do indivíduo. Instigada pelo que move uma dança e pelas forças que atuam sobre seus corpos, venho compartilhar reflexão metodológica e epistemológica na busca de uma *etno-coreo-logia* (Citro, 2012), que mobiliza o corpo do pesquisador, se lança a novos universos coreológicos e contribui para a superação de dualidades, enquanto ato de invenção (Wagner, 2009).

**Palavras-chave:** ETNOCOREOLOGIA; METODOLOGIA; EPISTEMOLOGIA.

**Abstract:** Three types of methodological strategies can be observed among the anthropological theories of dance (Citro, 2012): those describing its forms, meanings, contexts; those that examine the history of genres, the genealogies of the movement, connections with everyday practices; and those that focus on functions, purposes, dances consequences. My interest in "force or something that produces movement (...) implicit quality that moves and who it moves" (Ligiéro 2011:111). It originates from the research of popular and traditional dances, context where a variety of ways of dancing them cohabit the motivations that often transcend the limits of the individual. Being prompted by what moves a dance and the forces that act onto their bodies, I share methodological and epistemological reflection in the search for an ethno-choreo-logy (Citro, 2012), that mobilizes the researcher's body who launches himself/herself into other coreological universes and contributes to the overcoming of dualities, as an act of invention (Wagner, 2009).

**Keywords:** ETNOCOREOLOGIA; METHODOLOGY; EPISTEMOLOGY.

## 1. Etnografia como prática de movimento e forma de representação

Para alguns autores, a antropologia poderia ser definida pelo seu método. Neste caso, seria suficiente compreendê-la do ponto de vista da prática etnográfica, com seus mapeamentos de campo, seleção de informantes, observação participante, registros audiovisuais, transcrição de entrevistas, etc. Mas "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, 1989:15).

Atingir em complexidade a compreensão, seja qual for o seu objeto, através das categorias culturais que o fundamentam, realizando uma "descrição densa" é o que caracteriza a antropologia como ciência interpretativa, que mais do que "responder às nossas questões mais profundas", coloca "à nossa disposição as respostas que outros deram" (Geertz, 1989: 40-41), no melhor estilo "tradução entre mundos" (Clifford e Marcus, 1991).

Independente do foco de seu interesse, porém, a atenção do antropólogo costuma ter uma "dinâmica pendular, en movimiento constante entre el detalle y la totalidad" (Bonfiglioli, 1995:10). Estar em movimento é princípio básico da antropologia, cuja tensão cinética costuma oscilar na relação entre o eu e o outro, o particular e o universal, o indivíduo e a sociedade.

Por isso, é possível afirmar que a etnografia, antes de se constituir como um forma de representação, caracteriza-se por ser uma prática de movimento, uma vez que "o *princípio de uma classificação* nunca se postula, somente a pesquisa etnográfica, ou seja, a experiência, pode apreendê-lo a *posteriori*" (Lévi-Strauss, 2009:75).

## 2. Etnografando a dança

Alguns dilemas, no entanto, costumam rondar aqueles que se dedicam a estudar a dança por uma perspectiva antropológica. Por exemplo, o fato de que "el antropólogo observa: mientras los hombres bailan (...) quiere comprender y sólo lo logra parcialmente. Lo que ve y siente o lo que explican los protagonistas no es

suficiente" porque "(...) o extrictamente "cinético" jamás le dará las respuestas que busca, pues su simbolismo se extiende a los órdenes de lo sagrado y lo profano, de lo masculino y lo feminino, a sus correlaciones míticas, históricas, etcétera" (Bonfiglioli, 1995: 9).

De acordo com James Clifford, "desde a antiguidade, a história da transcrição do oral para o escrito tem sido complexa e carregada de intencionalidade"(1991:175). Os limites da escrita, enfrentados tanto por uma antropologia simbólica - que compreendeu a cultura como teia de significados interpretáveis -, quanto por uma antropologia estrutural - que a viu como língua, transformação e sistema - ou ainda por uma antropologia pós-moderna - comprometida com a utopia de uma etnografia polifônica - parecem esbarrar nos limites da representação.

A história da antropologia, contudo, ganhou outros traços quando passou a ser escrita a partir da presença dos antropólogos no campo. O "estar lá" (Geertz, 2009) implicava, perante uma antropologia de gabinete que se praticava nos primórdios da disciplina, uma mudança radical nos seus procedimentos, quando predominava uma escrita mediada pelos relatos de viajantes, cronistas e missionários.

O trabalho de campo, a partir daquele momento, colocava o antropólogo em relação direta com diferentes línguas, crenças, hábitos, técnicas, visões de mundo que permitiam com que desenvolvesse, agora sim, "uma experiência educativa completa" (Geertz, 2001:43). Ir a campo, produzir etnografia da dança, afirma Buckland (2013), marcava além de uma premissa metodológica, uma posição política, já que as danças estudadas, encontravam-se ausentes da literatura histórica e antropológica da época.

Foi assim que, no contexto da antropologia britânica, Radcliffe-Brown, em 1922, tornou conhecida a dança dos andamaneses. Que, em 1927, através de Franz Boas, a antropologia cultural norte-americana nos apresentou a dança dos índios da costa noroeste americana. Que, em 1928, Evans Pritchard, registrou às danças dos azande e que o estudo fotográfico *Bali Character* e o filme *Learning to dance*,

realizado entre 1936-1939, pelo casal Margareth Mead e Gregory Bateson, sobre a dança balinesa, nos informaram sobre um *ethos* balinês (Gonçalves & Osório, 2012).

Porém, se é certo que as estranhezas suscitadas pelo encontro de culturas começa nos "limites da pele" (Geertz, 2001:74), caberia perguntar, afinal de contas, quando foi e por que motivo, o fazer antropológico ligado à dança deixou de contar com um intenso engajamento e aprendizado corporal do pesquisador, no desenvolvimento de suas pesquisas de campo?

É fato já bastante conhecido, como afirma David Le Breton (2011), que o divórcio do corpo tem lugar de destaque na história da cultura ocidental quando dá-se a cisão entre a cultura erudita e as culturas populares.

O apagamento ritualizado do corpo, tão típico da modernidade, encontra aí suas fontes. Desvalorizado no âmbito das camadas sociais mais privilegiadas do século XVI e XVII, o corpo permanece em seu lugar central, pivô do enraizamento do homem no tecido do mundo, para as camadas populares. Duas visões do corpo se polarizam então, uma que o deprecia, distancia e acarreta sua caracterização enquanto, de certa forma, diferente do homem que ele encarna; trata-se então de ter um corpo; e a outra, que mantém a identidade de substância entre o homem e seu corpo: trata-se de ser um corpo. (LE BRETON, 2011:94)

O que de fato teria havido, de acordo com Citro (2012), é que algumas iniciativas, intimidadas por uma herança cartesiana dualista, teriam apagado o corpo de seus registros, movidas por uma concepção de que os sentidos poderiam representar um obstáculo à razão. Afinal, como dar conta do que escapa, do que é efêmero, do que está em constante estado de transformação, sem ser afetado por essa condição? Para Blacking, o problema estaria em

dispersar o nevoeiro das palavras que escondem as realidades da dança sem negar o valor das palavras que revelam a verdadeira natureza da dança; desmistificar atitudes de dança sem destruir o mistério da dança; e desenvolver um estudo científico da dança que não esteja separado do objeto de investigação, nem se torne um fim em si mesmo. (BLACKING, 2013:78)

Se a antropologia da dança "es una de las subdisciplinas antropológicas que más tempranamente demostró, desde su misma práctica, que el conocimiento es



una actividade inevitavelmente corporizada" (Citro, 2012:61), parece que a relação entre prática e pesquisa em dança ficou restrita a algumas primeiras iniciativas, para ser retomada só mais recentemente, de forma articulada (Aschieri, 2012; Buckland, 2013; Citro, 2012; Daniel, 2010; Camargo, 2002, 2010; Acselrad, 2013, etc)<sup>1</sup>.

Cabe, então, perguntar: se o corpo do pesquisador é ponto de partida para o desenvolvimento de uma certa antropologia da dança, indissociável de uma antropologia do corpo em movimento, que contribuições o engajamento corporal do pesquisador-dançarino pode conferir à produção de conhecimento sobre as danças por ele estudadas? E ainda, se o que está em jogo é um processo de aprendizado, quê consequências pode ter o fato de que as questões formuladas partam de um corpo, em relação com outros corpos?

É importante reconhecer o avanço que as auto-etnografias trouxeram para os estudos antropológicos em dança, comprometidas em evidenciar a subjetividade do pesquisador, deixando emergir sua "participação observante" e o olhar crítico sobre sua inescapável autoridade etnográfica. Porém são inegáveis também os limites por ela revelados, uma vez que, optando pela opção metodológica que tematiza o fazer artístico do próprio pesquisador, tende, uma vez mais, a captar o mundo através de lentes etnocêntricas.

No que tange a superação de uma narcísica "escrita do eu", ou de uma pretensa "escrita sobre o outro", talvez, o melhor rumo a tomar seja, realmente, o de que "não podemos falar a não ser de nós" (Fortin, 2010), mas evocando uma relação.

Por isso, é preciso superar, de uma vez por todas, como propõe Latour (2008), o dualismo mente-corpo. O que ele apenas revela é a falta de uma definição dinâmica de corpo. Ter um corpo, segundo Latour, é aprender a ser afetado, movido

---

<sup>1</sup> Nos anos sessenta, Gertrude Kurath chegou a recomendar a dupla formação em dança e antropologia, para os etnólogos da dança. A institucionalização da disciplina, porém, vai tornando essa relação cada vez mais distante. E o que, em muitos trabalhos pode-se reconhecer, é um passado de dançarinas que revela plena capacidade de análise do movimento, mas que nem sempre se dá a ver em suas publicações (CITRO, 2012).

por outras entidades, humanas ou não-humanas. O corpo é "uma interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos. (...) aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo." (Latour, 2008:39).

Parafrazeando Willian James (1996), Latour nos diz que "o corpo é, em si, a própria instância do ambíguo" (Latour, 2008: 39).

### 3. Por uma etnocoreologia da dança

De acordo com Silvia Citro (2012), três grandes tipos de estratégias metodológicas podem ser observadas dentre as teorias antropológicas da dança: aquelas que descrevem suas formas, sentidos e contextos; as que examinam a história dos gêneros, as genealogias do movimento ou seus vínculos com práticas do cotidiano; e as que focalizam as funções, as finalidades ou as consequências das danças.

Meu interesse, a partir do estudo da dança dos caboclinhos de Pernambuco, não se resume exclusivamente a nenhuma dessas estratégias. Instigada por questões como: o que move uma dança? que forças atuam sobre seus corpos? como descrevê-la? com base em que categorias e experiências?, minha curiosidade vem sendo atravessada pela "força ou coisa que produz movimento. (...) qualidade implícita do que se move e de quem se move (Ligièro, 2011:111), podendo ser compreendida como regime de relação, ou ainda, pelo que Deleuze chamou de plano de forças, tal como colocado por Suely Rolnik, porque "há de se levar em conta não apenas o enlevo do corpo próprio, mas um plano de forças, vibrações, intensidades, em que se criam o que o autor chama de "Corpo sem órgãos", (...) onde devires se desencadeiam" (Rolnik, 1999:9)

Penso que, através dos conflitos e disputas expressos entre os grupos de caboclinho, pode-se vislumbrar uma dimensão do mundo em estado de desequilíbrio perpétuo (Clastres, 2004), onde o papel do inimigo ou oponente é fundamental para compreender a dinâmica das relações ali em jogo, e por isso, uma antropologia das

forças, mais do que das formas, parece ser o caminho mais promissor a seguir na busca por uma *etnocoreologia*<sup>2</sup>.

Os caboclinhos são agremiações carnavalescas formadas por homens, mulheres e crianças, vestidos de índios e munidos de arco e flecha, que saem pelas ruas da Região Metropolitana do Recife e da Mata norte, em Pernambuco, dançando e tocando. Seus dançarinos são índios guerreiros, organizados em *cordões* – disposição espacial em que duas fileiras paralelas desenvolvem movimentos simétricos. Os líderes desses cordões são os *puxantes*, que articulam em sua movimentação a preparação para luta e onde encontram-se em jogo muitas habilidades, como: vigor físico e espiritual, impulso, resistência, agilidade, precisão, coordenação, ritmo. Suas danças, chamadas *manobras*, evocam movimentos de guerra, envolvendo avanços, recuos, saltos, agachamentos, trançados e rodopios.

E, desde já, é preciso ressaltar a importância de compreender essas danças como manobra. Em primeiro lugar, pela relação dança e guerra que enunciam. Uma dança pode ser movida por sentimentos de alegria e devoção, mas também pode ser movida por conflitos, disputas, lutas e enfrentamentos. Ao dançar e refletir sobre as manobras dos caboclinhos é possível perceber que onde se faz a festa, também se faz a guerra. Em segundo lugar, porque parece residir aí, nas forças de oposição mobilizadas tanto pelos corpos em movimento, como pelas evoluções coreográficas dos cordões e, ainda, pelo sentimento de disputa que toma conta dos diferentes grupos de caboclinho antes, durante e depois do carnaval, o que poderíamos chamar de força motriz desta manifestação.

Curioso lembrar, como aponta Lepecki, que a origem do termo coreografia encontra-se associada a ideia de regra, disciplina, estratégias de poder e dominação.

---

<sup>2</sup> A coreologia, segundo Rudolf von Laban, pode ser definida como a lógica ou a ciência da dança. Uma espécie de gramática ou sintaxe da linguagem do movimento que envolve as formas, mas também os conteúdos da dança, buscando uma abordagem unificada entre teoria e prática, corpo e mente, pensamento e sentimento no fazer da dança (Rengel, 2003).



O primeiro manual de dança, em cujo título encontramos estampada a primeira versão da palavra coreografia, Orchesographie (1589), tem como protagonistas um padre-juíz que é também mestre de dança e um advogado-matemático que quer aprender a dançar. Nesse livro, os primeiros exercícios são marchas militares. Conjunção teológico-jurídico-científico-masculinista-guerreira que nos lembra como a coreografia surge como verdadeiro aparato de captura burocrático-estatal do dançar. A coreografia, por meio de padres-juízes, advogados-matemáticos e exercícios de guerra, rapta a dança e seu movimento de um plano de expressão participativo-coletivo e os remete para um plano representativo-burocrático (e até estatal). Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinante, disciplinado e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades (LEPECKI, 2010:15)

Mas é importante lembrar também que a guerra nem sempre teve suas bases estabelecidas sobre o horror e a destruição, justificada por ideais integracionistas, em prol de uma unidade política (Cohen e Sztutman, 2003). As guerras ameríndias, como afirma Fernandes (2006) foi considerada um fenômeno humano capaz de responder à necessidades vitais, de caça e território, além das necessidades mágico-religiosas, muitas vezes, com base num canibalismo ritual que permitia a ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Portanto, 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 de luta. Não aquelas que envolvem a destruição, o esfacelamento, a exploração. Mas as que criam vínculos, mobilizam esforços, alimentam relações.

Este é o caso de muitas danças, como os maracatus, reisados, guerreiros, cheganças, marujadas, congadas, bois, lambe-sujos, além dos caboclinhos. Organizadas em cordões ou batalhões, executando movimentos de ataque e defesa, essas danças são conduzidas por capitães, guardas, mestres, caboclos de trincheira, que empunham armas, como lanças, bastões, cacetes, espadas, arcos e flechas, através dos quais seus dançarinos vão traçando pelo espaço sua luta real e imaginária, evocando batalhas, de caráter físico ou espiritual.

A origem da dança dos caboclinhos, para folcloristas como Câmara Cascudo (2001) e Katarina Real (1990), foi atribuída aos autos catequéticos dos padres jesuítas. Essa visão tem como base os relatos do padre Fernão Cardim, que em

1584 menciona a existência de uma dança realizada por crianças indígenas em homenagem a um padre visitante. Mas compreender o caboclinho com base num ponto de vista histórico-linear, segundo Santos (2009), é incorrer no risco de minimizar a importância das contribuições afro-indígenas<sup>3</sup>, presentes na ligação desse folguedo com a Jurema, culto religioso bastante popular na região.

A maioria dos caboclinhos encontra-se ligado a um terreiro de Jurema<sup>4</sup>, onde costuma cultuar um caboclo, entidade espiritual que dá nome ao grupo - Canindé, Sete Flexas, Cahetés, Tupynambá, ente outros.

Durante o carnaval, os caboclinhos saem pelas ruas da cidade, descrevendo percursos variados, conforme os contratos firmados ou compromissos assumidos. Relatos de antigos dançadores mencionam passagens violentas, envolvendo confrontos físicos entre os grupos, quando do seu encontro. Se, no entanto, nos dias de hoje, a disputa entre os grupos é menos acirrada, muito do que se passa nas ruas, costuma ser atribuído à relação que estes grupos mantêm com as forças espirituais. Ou seja, as forças de oposição também operam na lógica do invisível.

No esforço de desenvolver uma *etnocoreologia* (Citra, 2012), que mobiliza o corpo do pesquisador, se lança a novos universos coreológicos, contribui para a superação de dualidades, enquanto ato de invenção, como proposto por Roy Wagner (2009), temos buscado um fazer etnográfico que envolva, como sugere o autor, a invenção não como acidente ou livre fantasia, mas como processo "que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado", em que "o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de se viver a vida" (Wagner, 2009: 43).

Neste sentido, é que podemos afirmar que, talvez o que essas guerras dançadas queiram nos ensinar é que, se dançar é uma arma, uma forma de

<sup>3</sup> Segundo Monteiro (2011), muitas dessas danças foram consideradas práticas heréticas e pagãs e ocuparam, durante muito tempo, o lugar daquilo que precisava ser combatido ou cristianizado.

<sup>4</sup> A Jurema é o nome de uma árvore nativa do Brasil, cujas folhas, raízes e casca servem para uso medicinal e para o preparo de uma bebida ritual, o vinho da Jurema. As obrigações religiosas feitas a um determinado caboclo encontram-se muitas vezes presentes nos mitos de origem dos grupos, assim como na relação entre esses grupos. Sobre os princípios ativos, características botânicas, efeitos físicos e mentais da Jurema ver Pedro Luz (2015).

ocupação do espaço e do tempo, abrindo caminho, isto é, uma *manobra*, fazer guerra através da dança significa marcar uma posição, produzir diferença, se confrontar com nossos melhores inimigos, o que significa também confrontar-se com nossas tradicionais formas de conhecer, pensar e mover, se queremos seguir caminhando juntos.

Referências bibliográficas:

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco**, Recife: EDUFPE, 2013.

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: Fiesta de los Pueblos Indígenas, 1995.

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

CAMARGO, Giselle Guilhon. **Sama**: etnografia de uma dança Sufi. Florianópolis: Mosaico, 2002.

CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (org.) **Cuerpos em movimiento**: antropologia de y desde las danzas, Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 17-64.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLIFFORD & MARCUS. James e George E., **Retoricas de la Antropolgía**. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.

COHN & SZTUTMAN, Clarice e Renato. O visível e o invisível na Guerra ameríndia in: **Revista Sexta-Feira - Guerra**, nº7, São Paulo: Editora 34, 2003.

DANIEL, Yvonne. **Dancing Wisdom**: embodied knowledge in haitian vodou, cuban yoruba, and bahian candomblé, University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2005.

FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade tupinambá**, São Paulo: Editora Globo, 2006.

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

GONÇALVES, 2012. Renata de Sá e OSORIO, Patricia SILVA. Apresentação: Dossiê Antropologia da Dança. **Antropolítica**. Niterói, n. 33, p. 13-23.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus, 1989.

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

LUZ, Pedro. **Carta Psiconáutica**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2015.

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

SANTOS, Climério de Oliveira. **O Grito de Guerra dos Cabocolinhos**: Etnografia da Performance Musical da Tribo Canindé do Recife. Dissertação de Mestrado, UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2008.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**, São Paulo: CosacNaify/Portátil 16, 2009.

\* Dançarina e antropóloga. Professora de Técnicas e Práticas do Curso de Dança, da UFPE. Publicou *Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco* (EdUFPE, 2013). Criou *Piapaí* (2003), *Levante* (2005), *De Barro e Palha* (2010), *Dança de Fronteira* (2014) e *Mirada* (2016). É doutoranda em Antropologia no PPGSA/UFRJ, desde 2015, onde estuda a relação dança e guerra.