

Hawò

Dossiê



Corpo em Dança

transformações, ritmos e lugares

Dossiê Corpo em Dança: transformações, ritmos e lugares

Apresentação

Dossier Body in Dance: transformations, rhythms and places

Presentation

Indira Viana Caballero

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil

indiranvc@gmail.com

Luisa Elvira Belaunde

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Departamento de Lima, Peru

lbelaunde@unmsm.edu.pe

1

Este dossiê reúne dez artigos e uma entrevista de autores brasileiros e estrangeiros que discorrem sobre diversos aspectos da dança em contextos afro e indígena no Brasil, na Argentina, no Peru e no Cabo Verde. Enquanto as danças afro têm sido objeto de estudo há muito tempo na antropologia, as danças indígenas aparecem como foco de interesse de pesquisa bem mais recentemente no caso do Brasil, à semelhança do que já aconteceu na Argentina e no Peru – neste caso, aliás, as danças andinas são protagonistas mais antigas nos repertórios de pesquisa do que as danças das terras baixas. Interessante notar, ainda, que várias das danças afro no nordeste brasileiro trabalham a figura do caboclo, uma imagem que torna visível, em alguma medida, o(s) indígena(s).

Assim, o artigo que abre este dossiê tem como título “O Caboclinho como afeto: a presença indígena nas danças

populares e tradicionais brasileiras”, de autoria de Maria Acselrad, e questiona a ausência da influência indígena nos estudos sobre a cultura popular do nordeste brasileiro, sugerindo abordar as danças nordestinas como arquivos vivos da memória dos povos originários da região. A autora percorre uma série de documentos históricos a partir de século XVI, analisando relatos, imagens, objetos e práticas rituais em torno dos povos indígenas de outrora que foram objetivados pelo olhar do colonizador; e apontando para as suas transformações nas figuras dos caboclos das danças populares atuais. Ela enfoca as agremiações carnavalescas do Caboclinho, em Goiana, para mostrar que, além da presentificação dos caboclos nas fantasias, os passos e as coreografias acionam uma dinâmica relacional que revela uma intensidade guerreira indígena de resistência ao desaparecimento. A presença indígena, ela argumenta, perpassa os aspectos visíveis e invisíveis da dança nas habilidades dos dançarinos que, por um lado, acionam relações de amizade e ajuda mútua dentro da unidade músico-coreográfica, mas por outro lado, enaltecem relações de inimizade e rivalidade. Nos caboclinhos de Goiana, os dançarinos são guerreiros e sua disposição espacial em duas fileiras simétricas são movimentos de guerra, chamados de *manobras* que combinam com grande leveza e agilidade avanços e recuos, saltos e agachamentos, movimentos laterais, trançados e giros. *Amanobra* é uma categoria nativa músico-coreográfica e a *guerra* é um ritmo que abre e fecha os ensaios e apresentações carnavalescas, destacando a sua importância. Além disso, o único passo com nome próprio é a *tesoura*, o cruzamento de pernas, dançado ao som da *guerra* e cujo propósito é “cortar algumas coisas” e efetuar na performance um ato de defesa contra ataques espirituais e pessoas mal intencionadas. Argumentando contra uma folclorização do indianismo, o artigo destaca a vivência nos corpos dos dançarinos de ambos os gêneros das forças de

oposição visíveis e invisíveis dos caboclinhos. A dança é, portanto, marcada por um afeto indígena que produz uma intensificação das forças que mobilizam a experiência vital dos dançarinos de uma história indígena incorporada de luta diante do extermínio e do esquecimento.

A figura do “caboco” aparece como foco também no artigo “Brincar de Caboco no Maracatu da Mata Norte de Pernambuco”, cuja questão fundamental colocada é a busca de uma forma de abordar as figuras do maracatu que não seja nem simbólica nem performática. O caboco caracteriza-se pela ornamentação e por seus apetrechos singulares, mas tal figura não está circunscrita a isso, conforme destaca Noshua Amoras. Antigamente, maracatu tinha outro sentido, era sinônimo de “andar pelo meio do mundo” e esse era o objetivo de um caboco, ou seja, algo que ultrapassava muito o período e as performances carnavalescas. O texto nos mostra que, ainda hoje, fora do tempo do carnaval a brincadeira segue existindo e, mais do que isso, “[a]firma-se que os grandes folgazões, aqueles que brincam como antigamente, não precisam estar vestidos com suas fantasias para serem cabocos; como veremos, eles próprios são cabocos”. Ao que parece, o tempo antigo do maracatu é perigoso e carrega certas potências que o tornam temido e, ao mesmo tempo, admirado, capaz de propiciar transformações corporais quando os folgazões “brincam como antigamente”, “as quais permitem-lhes aquisição de certas forças e poderes”. Contudo, a autora sublinha que esse tempo deve emergir no presente apenas na intensidade certa, tangencialmente, para que a brincadeira possa efetuar-se integralmente, caso contrário certas forças podem tomar inteiramente aqueles brincam. Esta é, cabe notar, uma importante questão para os folgazões: “como experimentar transformações corporais e vinculações com certas forças sem deixar que elas os tomem por completo?” A hipótese da

autora é de que “forças, características e relações são produzidas e elicitadas no ato da brincadeira”, isto é, “algo que já está ali de maneira latente é produzido e externalizado em novos termos”. Tal visão distancia-se, assim, de outras que privilegiam motivações externas para explicar os feitos extraordinários daqueles que brincam.

Os dois primeiros artigos abordam danças no Nordeste que estão em deslocamento pelas ruas, ao passo que os dois artigos seguintes tratam de danças circulares dentro de terreiros em quilombos. Neste caso, ambas as danças – a de São Gonçalo e a do jongo – mostram conexões estreitas com certos ancestrais, explicitando que não apenas os vivos dançam. Dito isto, agregamos que no artigo “‘Rodativas da vida e o tudo circular’: a Dança de São Gonçalo e a contra-efetuação da política no Quilombo da Serra do Evaristo/CE”, a ênfase no “rodar” chama atenção, ainda, como modo de fazer política e de curar corpos. Rezar para este santo é dançar, e dançar para ele é rodar, circular. A etnografia de Cauê Fraga Machado revela que a dança de São Gonçalo não gira apenas os corpos, mas também as almas. E é através deste movimento que uma teoria corporal das *dançadeiras* torna-se explícita. Uma base de “corpo-pensamento” mostra-se diretamente relacionada a um modo de fazer política, de “lidar com o bem e o mal, o bom e o feito”. O movimento circular embasa uma “ética-estética” que envolve pessoas, coisas, perspectivas, enfermidades e a própria ação política. Não por acaso São Gonçalo é o santo capaz de fazer “brotar olhos d’água, encher poços e tornar a correr vertentes de água em abundância”, se considerarmos que, podemos dizer, a vitalidade da água é uma das maiores expressões da circularidade, do movimento e do vigor – este, aliás, uma qualidade necessariamente presente na expressão desta dança.

Na pesquisa de Ricardo Moreno de Melo no estado do Rio de Janeiro, fonte de dados para o artigo “O tambor e suas mediações

cosmológicas: de pura materialidade à morada dos espíritos”, os instrumentos musicais ganham destaque através do jongo, dança de terreiro dançada por homens e mulheres cuja prática, como dito antes, inclui vivos e não vivos. Desse modo, a articulação entre música e dança emerge com força no quilombo Machadinha (norte fluminense, na cidade de Quissamã), assim como o rodar, pois o jongo é uma “dança de roda a qual gira em sentido lunar, com a presença ao centro de um par ou apenas um indivíduo que faz evoluções até ser substituído por outro, até que todos tenham tomado parte como solistas”. Embora todos os dançarinos experimentem a posição de solista, a liderança do jongo é conduzida pelas mesmas pessoas que gozam de prestígio por conta do domínio das práticas espirituais de terreiro. Essas são capazes de “desatar”, isto é, decifrar versos enigmáticos lançados por outro jongueiro, uma importante forma de circulação de palavras associada a essa dança e uma das fontes de certa rivalidade, pois o que os opositores disputam, em alguma medida, é “o manejo perfeito da palavra”. Entre o movimento das palavras e outros sons, eis que o tambor torna-se protagonista na análise de Ricardo Moreno, aparecendo ora como memória e antiguidade materializada, ora como simples madeira para alimentar o fogo quando em silêncio – caso não possa mais alimentar o corpo que dança. Nota-se que as materialidades que compõem o tambor, impregnadas de vida e de “força” na medida em que são transformações de árvores e de animais (pois feitos de madeira e de couro de animais), precisam manter-se ativas através da prática jongueira. A afinação do tambor e a importância do fogo nesta transformação – a qual é realizada segundo um processo tradicional que visa a retirada da umidade do couro até que o instrumento alcance um som que o tamboreiro julgue adequado – também nos remete à participação dos não humanos na composição da sonoridade, algo que será abordado

com maior ênfase no último artigo, sobre música indígena nos Andes peruanos contemporâneos, de Juan Javier Rivera Andía.

Adança como cena das construções de gênero é um dos temas destacados por Carla Indira Semedo em “As gramáticas eróticas do Bauko cabo-verdiano”. A autora propõe uma abordagem dessa performance músico-coreográfica do Cabo Verde a partir do conceito deleuze-guatarriano de máquinas desejantes e da produção de corpos femininos experientes nos movimentos ritmados do *ku torno*. A autora examina as interações entre as mulheres *batukadeiras* e percorre suas narrativas sobre vivências e trajetórias pessoais na dança, desvelando suas formas de pensar e produzir corporeidades femininas e olhares masculinos no público. Enquanto o propósito é “requebrar as cadeiras bonito”, virando as costas para o público, a estética do corpo *kutornadeiro* também aciona valores de vergonha e uma tensão entre o que deve ser mostrado e o que só deve ser insinuado para o espectador masculino. O erotismo da performance das *batukadeiras*, portanto, opera uma micropolítica que desloca os homens da condição de sujeitos dos desejos para a condição de sujeitos-objetos dos desejos femininos. O resultado dessa dinâmica é uma máquina desejante que produz o gênero do sujeito-objeto que olha: o homem-masculino.

A mulher na dança afro-peruana é o foco do artigo de Camila Daniel, o qual explora a obra da artista, diretora de teatro e intelectual Victoria Santa Cruz como uma “epistemologia decolonial”. Numa proposta que busca o diálogo entre as reflexões de Victoria, as de outros intelectuais negros na diáspora e, ainda, sua própria trajetória como “antropóloga negra brasileira trabalhando com imigrantes peruanos”, a autora traz a experiência negra como uma perspectiva potente e criativa capaz de “descolonizar a Antropologia da dança, do corpo e das emoções”. Ao longo de sua carreira, a

artista desenvolveu uma metodologia própria, a qual articula-se com seu próprio processo de construção da identidade negra. Uma de suas composições mais célebres, o poema *"Me gritaron negra"*, é uma bela amostra de como sua produção incorpora a experiência da artista enquanto mulher e negra que enfrenta o racismo na sociedade peruana – lembrando que o pano de fundo em que se desenvolve boa parte desse processo de criação tem em seu bojo o não reconhecimento das populações afro-peruanas como parte da nação. Um dos destaques do artigo de Camila Daniel é o espaço dado à epistemologia do "ritmo interior" da qual nos fala Victoria Santa Cruz, noção que aponta para uma característica presente no corpo humano, a saber, a pulsação. Considerando que esse é o primeiro ritmo do nosso corpo, a artista afro-peruana propõe que todo corpo é um instrumento percussivo por excelência, pois há nele algo que pulsa. A possibilidade de descolonização do ser da epistemologia de Victoria passa, não por acaso, pela proposta de conexão entre corpo, emoção e intelecto.

Nota-se, até aqui, que a potência da dança se expressa de diferentes formas (transformações do corpo e de materialidades diversas, sentidos e ações políticas etc.), mas é no artigo "Performances indígenas e afrodescendentes na Argentina: recriações sonoro-corporais do 'ancestral'", de Silvia Citro, Julia Broguet, Manuela Rodríguez e Soledad Torres Agüero, que podemos ver como ela é usada, especialmente, como instrumento contra discriminação e a favor de novas políticas públicas identitárias da multiculturalidade. Esta contribuição enfoca as recentes políticas culturais em Formosa (na Argentina) voltadas para a legitimação de posições identitárias étnico-raciais por meio de recriações coreográfico-musicais. As autoras abordam a dança como patrimônio ligado à ativação de um sistema de símbolos no campo das políticas com o propósito de gerar consenso

entre instituições do governo e da sociedade civil. Desse modo, as autoras traçam o percurso histórico da presença indígena e afrodescendente nas artes performáticas argentinas e argumentam que as recentes políticas identitárias da administração estatal têm um propósito duplo. Por um lado, servem para fortalecer uma imagem de adesão aos mandatos das instituições internacionais da democracia globalizada; por outro lado, mascaram os conflitos ainda predominantes entre a sociedade Argentina e as minorias indígenas e afrodescendentes. Os dois casos analisados, as performances dos cantos do povo qom e do candombe do litoral uruguaio-argentino, confluem para a reivindicação do “ancestral” e para a promoção do multiculturalismo e da patrimonialização como instrumentos políticos para contrapor a exotização do outro não hegemônico.

8

O tema da dança e sua relação com as políticas públicas também aparece no artigo “Dançar a pesquisa: escrita e movimento na prática acadêmica indígena”, o qual discorre sobre processos criativos pedagógicos nas universidades brasileiras. O artigo é um relato parcialmente autobiográfico das experiências de Amilton Pelegrino de Mattos como professor da Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre (Campus Floresta) e parceiro da pesquisa colaborativa com os alunos do povo Huni Kuin. O autor apresenta o papel da dança nos rituais do ciclo de vida Huni Kuin que visam a produção de corpos conhecedores de ambos os gêneros, e examina vários casos de introdução e reformulação dos rituais indígenas dentro das atividades acadêmicas. O texto destaca a necessidade de abrir a Universidade para os modos indígenas dos conhecimentos carregados e expressados nos corpos quebrando, assim, o monopólio da escrita, e para debater contra a discriminação da dança como veículo de pensamento e aprendizado intelectual. Para os Huni Kuin “fazer corpo” é uma

prática ritual que os aproxima dos espíritos *yuxin* por meio do canto-dança, pinturas corporais, brincadeiras, alimentação com comida das roças e da floresta, gerando laços de parentesco e consubstancialidade. Esse “fazer parentes” também acontece na universidade onde os cantos-danças se tornam temas da escrita e de novas formas de representação sobre papel e de figuração da imagem audiovisual.

Outro povo da Amazônia brasileira ganha destaque através do artigo de Pablo de Castro Albernaz. Intitulado “Ättä Edemi Jödö: o ritual cosmosônico de inauguração da casa redonda Ye’kwana”, o texto trata do processo coletivo de finalização de uma nova maloca entre os Ye’kwana, no estado de Roraima. O autor examina como as técnicas de fabricação arquitetural, usando materiais vegetais da floresta, são acompanhadas de performances sonoras, poéticas e coreográficas, cujos códigos acústicos estão associados à cosmologia. No ritual, os sons se tornam danças e artes verbais que completam a materialidade artefactual da casa e se entrelaçam numa cosmosônica. Este conceito é utilizado pelo autor para desvelar as dimensões cosmológicas da audição que abrem vias de conhecimento e de ação para além da fisicalidade do som e o movimento corporal. A casa deve ser cantada e dançada para existir plenamente. A festividade coletiva ativa a sua potência e transforma sua estrutura, especialmente o teto e os pilares centrais, numa réplica do cosmos habitado pelo nexo de parentes, que o embelezam com as performances dos seus corpos enfeitados.

Fechando o conjunto de artigos que integram este dossiê, e seguindo ainda o tema dos aspectos sonoro-coreográficos, temos um exercício analítico proposto por Juan Javier Rivera Andía cujo objetivo é explicitar a participação dos não humanos na música indígena andina, mais especificamente através da afinação dos instrumentos que compõem ritmos e estilos da região – voltamos,

assim, também à abordagem de Ricardo Moreno de Melo. O artigo “Do que estamos falando quando falamos de música nos Andes? Notas sobre as condições de existência e a fetichização da alteridade no estudo da música indígena dos Andes peruanos contemporâneos” menciona uma “teoria andina da audibilidade” e questiona o que torna possível a emergência da música nessa região, sublinhando o “caráter vivo” (ou “agencial”) de alguns instrumentos musicais – os quais possuem necessidades próprias explícitas (de bebidas alcoólicas, água e tabaco, por exemplo). A ênfase dessa proposta recai sobre musicalidades de “origem indígena” que se diferenciam, em alguma medida, de outras muito mais permeadas por variáveis que conformam certo mercado musical – ainda que essas também possam influenciar as primeiras, como indica o próprio autor ao afirmar que até os jovens das regiões mais isoladas conseguem se manter atualizados em relação a uma variedade surpreendente de ritmos atualmente, que vai dos “cantores folclóricos” regionais a bandas de “pop latino” panamenho, por exemplo –, nas quais pode-se perceber uma relação privilegiada com não humanos, ou que destes dependem para existir. Contudo, segundo argumenta o autor, certas políticas culturais podem operar uma invisibilização de tal relação, tão cara às populações indígenas andinas, a qual talvez seja um de seus maiores diacríticos. Sendo assim, processos de patrimonialização podem produzir uma fetichização do que pode ser chamado de “cultura andina”.

Finalmente, a entrevista realizada com o antropólogo e museólogo Aristoteles Barcelos Neto encerra o Dossiê Corpo em Dança dando visibilidade tanto ao Brasil Central quanto aos Andes peruanos. Nesse diálogo, realizado em dezembro de 2019 no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (em Salvador), as relações entre corpo, dança, música e elementos associados

(instrumentais e ornamentais) cobram força. Máscaras andinas e xinguanas, por exemplo, centrais em inúmeras celebrações, assim como no vasto trabalho de Barcelos Neto, brotam nas reflexões do autor proporcionando uma aproximação entre regiões etnográficas que, via de regra, desde a antropologia brasileira, não é usual. Ele nos fala sobre seus investimentos etnográficos, sua produção fílmica e também sobre a importância dos museus, inclusive do próprio Museu Antropológico da UFG, e de como esta instituição repercutiu na sua trajetória como pesquisador.

A reunião de textos propiciada por este dossiê traz consigo não apenas uma variedade de regiões geográficas e etnográficas, mas, sobretudo, diferentes abordagens. Desse modo, o tema da dança mostra-se bastante aberto e permeado por diversas influências, talvez bem mais do que outras áreas já consolidadas e muito exploradas pela antropologia no Brasil, despertando cada vez mais o interesse dos antropólogos. Destacamos aqui a importância de trabalhos anteriores, a saber, os dossiês organizados por Renata Gonçalves e Patrícia Osório (2012), Adriano Godoy e Lis Blanco (2018), a coleção organizada por Giselle Guilhon Camargo (2013, 2015a, 2015b, 2018) e, recentemente, a coletânea editada por Laure Garrabé e Maria Acselrad (2020), enquanto profícuas fontes de referências sobre o tema. Não poderíamos deixar de mencionar, ainda, o dossiê temático dedicado às antropologias da dança em fase de organização sob os cuidados de América Larraín González, que será publicado pela Revista Colombiana de Antropología – com lançamento previsto para o ano em curso –, do qual este dossiê é parceiro ao realizarmos um intercâmbio entre ditas publicações. A iniciativa contempla uma versão em português do artigo de Silvia Citro et. al. incorporada neste dossiê, ao passo que uma versão em espanhol de um dos textos aqui apresentados será acolhida pelo periódico colombiano, ampliando nosso diálogo e consolidando

nossas trocas através desse pequeno, porém fecundo, projeto de coedição. Agradecemos a América Larraín e a toda equipe editorial da Revista Colombiana de Antropología pela importante parceria.

Portanto, esta é mais uma contribuição sobre dança enquanto tema de pesquisa ainda muito jovem, embora já tenha atraído olhares de referências clássicas da antropologia, a exemplo de Evans-Pritchard e seu interesse pelas danças azande (2014), de Margaret Mead e Gregory Bateson pelas danças balinesas (1942), e de Clyde Mitchell pela dança kalela na antiga Rodésia do Norte (2009), apenas para mencionarmos alguns nomes célebres.

Referências

- BATESON, G.; MEAD, M. **Balinese Character**. A photography analysis. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- CAMARGO, G. G. A. (org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.
- CAMARGO, G. G. A. (org.). **Antropologia da Dança III**. Florianópolis: Insular, 2015b.
- CAMARGO, G. G. A. (org.). **Antropologia da Dança II**. Florianópolis: Insular, 2015a.
- CAMARGO, G. G. A. (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. A dança. In: CAVALCANTI, M. L. (org.). **Ritual e performance: 4 estudos clássicos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 21-38.
- GARRABÉ, L.; ACSELRAD, M. **Campo de Forças: olhares antropológicos**

gicos em dança e antropologia (Orgs.). Belém: PPGArtes/UFPA, 2020.

GODOY, A. S.; BLANCO, L. F. Dossiê Artes em Festa: Corpos em movimento. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, n. 8, v. 2, p. 8-14, 2018.

GONÇALVES, R. de S; OSÓRIO, P. S. Dossiê Antropologia da dança. Apresentação. **Antropolítica**, Niteroi, n. 33, p. 13-23, 2012.

MITCHELL, J. C. A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 365-436.