

Maria Acselrad*

O que a *Dança* *Vê* quando *Dança*

Desafios etnográficos da pesquisa e do registro em primeira pessoa

What Dance Sees when it *Dances*

Ethnographic challenges of research and first-person registration

RESUMO

Etnografias da dança geralmente são construídas do ponto de vista de quem vê a dança e, assim, o que se move, como, aonde, quando e por que são algumas das perguntas que procuramos responder. Porém, quando o ponto de vista encontra-se no dançarino que dança, nos ocorre perguntar: o que de fato vemos quando a perspectiva sobre o movimento analisado está no corpo de quem dança? Do que é, e como é capaz de observar aquele que dança? Se a pessoa dança o que é e muito daquilo do que a pessoa é, é o que ela dança, o quê a dança vê, quando dança? Uma vez que as estranhezas suscitadas pelo encontro de culturas começa nos "limites da pele" (Geertz, 2009) e que "toda descrição é um ato de criação" (De Certeau, 1994) propomos aqui uma reflexão acerca de dois experimentos metodológicos derivados de uma preocupação sobre como realizar registros de dança em primeira pessoa e de que forma representá-los, considerando o processo de experimentação e aprendizado do movimento, no corpo e no espaço em que ele se dá. Trata-se de um diálogo com dançarinos de caboclinho, tradição popular da região da zona da mata de Pernambuco, que compartilham aqui questões e inquietações, num exercício de sinestesia e simetrização antropológica (Beudet, 2010; Goldman, 2016).

Palavras-chave: Caboclinho; Perspectiva; Registro; Sinestesia, Simetrização

ABSTRACT

Dance ethnographies are generally built from the point of view of someone that sees the dance performance and asks where, how, when and why dancers move. But, when the point of view is that of the dancer himself, should we ask: what is seen when the movement is analysed by the dancer himself or herself? Considering that "description is an act of creation" (De Certeau, 1994) we discuss here two methodological experiments about how to register dancing activity seen from the dancer point of view and about how to represent it. The observation is developed in dialogue with caboclinho dancers, popular tradition of Pernambuco Zona da Mata region, through an exercise of synesthetic and symmetric anthropology.

Keywords: Caboclinho, Perspective; Description, Register; Symetrization.

Um corpo, corpos: não pode haver um só corpo, e o corpo traz a diferença. São forças dispostas e estendidas umas contra as outras. O “contra” (de encontro, em reencontro, contraposto “de perto”) é a categoria maior do corpo. Quer dizer, o jogo de diferenças, contrastes, resistências, capturas, penetrações, repulsões, densidades, pesos e medidas. (Jean Luc-Nancy)

Uma descrição etnográfica costuma estar amparada pelo exercício do olhar. Por isso, muitos etnólogos da dança ressaltam a importância de realizar um verdadeiro treino do olhar a fim de garantir a qualidade da descrição do movimento para, em seguida, poder analisá-lo (Guilcher, 1971, Guest, 1984, Beaudet, 2013). Contudo, são diversos os sentidos que se encontram em jogo na prática da observação e, portanto, da descrição. Por isso, mudar o ponto de vista de quem olha e para o que olha, pode contribuir para um refinamento deste exercício, provocando os demais sentidos a colaborarem nesta tarefa.

Etnografias da dança geralmente são construídas do ponto de vista de quem vê a dança e, assim, o que se move, como, aonde, quando e por que são algumas das perguntas que procuramos responder. Mas quando o ponto de vista encontra-se no dançarino que dança, a pergunta que nos ocorre fazer é: O que de fato vemos quando a perspectiva sobre o movimento está no corpo de quem dança? Do que é e como é capaz de observar aquele que dança? Ou ainda, o quê a dança vê, quando dança?

Outro aspecto recorrente em etnografias da dança diz respeito à representação gráfica de suas estruturas de movimento. É quando sistemas simbólicos são acionados através de esquemas e gráficos (Challet-Haas, 2011, Guest, 1984) para identificar passos, percursos, gestos, qualidades de

movimento, dinâmicas individuais ou coletivas, a fim de facilitar a visualização da dança em questão por parte do leitor.

Geralmente, vistas de cima, panoramicamente, numa perspectiva que pode ser comparada ao que Michel De Certeau chamou de "totalizações imaginárias do olhar" (1994:172) as abordagens antropológicas da dança costumam representá-la de um ponto de vista aéreo, tal como um "deus voyeur", que detém enquanto espectador a capacidade divina de observar o mundo por meio de uma visão "superior".

Esta forma de representação, herdeira das pinturas medievais e renascentistas de paisagens, assim como das imagens produzidas na idade moderna e contemporânea, comprometidas com a difusão de uma dimensão grandiosa e vertiginosa das cidades, impõe um ponto de vista distante e incorpóreo. Caracterizada pelo desenvolvimento de uma perspectiva cartográfica do espaço, essa forma de olhar prescritiva desdobrou-se no que De Certeau chamou de relatos do tipo *mapa*, isto é, como "um conjunto de indicações que orientam o percurso, através da produção de um quadro, de um modelo".

Em oposição a este operador espacial, teríamos os relatos do tipo *percurso*, caracterizados por seu modo performativo de evolução no espaço, o que envolve "um ir que permite um ver, organizando movimentos, criando trajetórias, itinerários". Ambos os "tipos de relato" envolveriam ações espacializantes, de forma distinta, "fixando e dividindo terrenos, por gestos ou discursos de ação" (1994:208).

Se é certo que as estranhezas suscitadas pelo encontro de culturas começa nos "limites da pele" (Geertz, 2009) e que "toda descrição é um ato de criação", (De Certeau, 1994), propomos aqui uma reflexão acerca de dois

experimentos metodológicos derivados de uma preocupação criativa sobre como realizar registros de dança em primeira pessoaⁱ e de que forma representá-los, considerando o processo de experimentação e aprendizado do movimento, no corpo e no espaço em que ele se dá.

Tais experimentos se deram em meio a ensaios de caboclinho, como parte do processo de pesquisa mais amplo acerca desta tradição. Agremiação formada por homens, mulheres e crianças, fantasiados de índio, dançando e tocando com arcos e flechas nas mãos, os caboclinhos são uma manifestação cultural popular, que costuma sair às ruas da região metropolitana do Recife e zona da mata norte de Pernambuco, na época do carnaval, realizando uma dança a qual chamam de *manobras*, composta de avanços, recuos, trançados e rodopios.

Primeiro experimento

Em janeiro de 2017, numa sexta-feira à noite, no Baldo do Rio, bairro onde se situa a sede e, em frente a qual ensaia o Caboclinho Tupinambá de Goiana, contei com a participação de Eliel Fernando, dançarino virtuoso e um de meus principais interlocutores, durante minha pesquisa de doutorado sobre os caboclinhosⁱⁱ, para realizar um registro audiovisual. Eliel tem trinta anos e dança caboclinho desde os dezesseis. Trabalha como professor de pintura para crianças e adolescentes num projeto da secretaria municipal de ação social e como percussionista na banda musical Saboeira, uma das mais antigas da América Latina.

Além de puxante do Caboclinho Tupinambá, responsável por liderar os cordões de caboclos e caboclas, aproximadamente, vinte dançarinos,

Maria Acselrad – O que a dança vê quando dança: desafios etnográficos da pesquisa e do registro em primeira pessoa.

Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

posição que assumiu há mais de dez anos, Eliel também dança como bandeirista, ou seja, porta-estandarte no Caboclinho Cahetés de Goiana. Neste primeiro experimento, o contexto em que se dá a dança é o de um ensaio semanal, quinze dias antes do carnaval.

De início, vemos alguns músicos tocando na rua, casas, crianças, carros e motos, pessoas sentadas na calçada, partes do corpo de duas pessoas, sombras de um terceiro corpo, foco na ação. Trata-se de uma atividade de preparação, o ajuste de um objeto, no caso uma câmera, sendo acoplada ao corpo de alguém. Escutamos acordos sobre o registro. O ponto de vista é de um dançarino. Este dançarino é Eliel. Mas não enxergamos o quadro por meio de seus olhos. A câmera está presa em seu peito, na altura do osso esterno. Não se trata, exatamente, de um corpo-câmera (Rouch apud Gonçalves, 2008), mas de uma câmera-corpo, no sentido de que não é tanto o corpo do dançarino-cineasta que é afetado por aquilo que observa, mas o corpo da câmera-dançarina, afetado pela movimentação de Eliel.



Figura 1, 2 e 3: Eliel dançando com a câmera presa ao corpo no ensaio do Tupinambá

Ele começa a se mover. Vemos a sede da agremiação, a rua, pessoas em movimento. Um monte de areia coberto por uma lona. Um estandarte encostado na fachada de uma casa. Eliel se aproxima dos músicos. Vemos a flecha que ele tem nas mãos, estalando. Ele circula pela rua. Conversa sobre o que vai fazer depois do ensaio. Ajuda a posicionar o microfone num

pedestal, que amplifica o som do baque. Vemos o gaiteiro, outros tocadores, a esposa do líder da agremiação, o chão de paralelepípedo, um amplificador, cabos, a equipe de filmagem, a pesquisadora.

De repente, o ensaio tem início. O estalido das flechas é constante. O apito soa. A dança envolve avanços, por meio de corridas e caminhadas, com mudanças de ritmo, de nível e de direção espacial, percebemos transferências laterais de peso e giros completos, realizados seguidamente, básculas do tronco, flecha que estala permanentemente, entrecortando o quadro, o gesto de atirar se repete, as cruzadas de pernas também. Os movimentos são rápidos, fortes e precisos.

Através da dança vemos a rua principal e algumas transversais, as calçadas, as casas, as pessoas, crianças, jovens e adultos, carros e motos, bicicletas, casais de namorados caminhando, sombras no chão, outros dançarinos que, em fila, às vezes passam pelo lado direito, às vezes pelo esquerdo de Eliel. Escutamos o som do baqueⁱⁱⁱ, às vezes de longe, às vezes de perto, um apito e palavras que indicam escolhas de ir por dentro ou por fora, estratégias para controlar a forma e o deslocamento dos cordões.

Eliel lidera um cordão. O cordão é como são chamadas as fileiras, estrutura coreográfica que forma um caboclinho. Ele é um puxante, tem o apito na boca. Paralelamente a ele, existe outro cordão, aparentemente do mesmo tamanho. Por meio dos cortes do apito, como são chamados os silvos, o outro cordão atende às mudanças rítmicas e coreográficas propostas. O tipo de estalido da flecha também muda de acordo com o ritmo tocado pelos músicos. Podendo ser mais acelerado ou mais compassado. A quantidade de estalos também varia. A flecha nunca se afasta muito do

Maria Acselrad – O que a dança vê quando dança: desafios etnográficos da pesquisa e do registro em primeira pessoa.

Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

corpo, às vezes percorre um arco de cima para baixo. Na maioria das vezes, encontra-se próxima ao abdômen.

A iluminação pública da rua falha. Parte da rua fica no escuro. É quando vemos uma moto cruzando o espaço da dança. O farol da moto ilumina os dançarinos. O espaço não é franqueado. Mesmo preenchido de dança e música está suscetível a negociações com pessoas, carros e motos que o atravessam, tranquilamente. A dança é quem se adapta. Os cordões desviam e se reorganizam em função disso. A câmera desfoca. Escutamos Eliel tossir. Vemos sua mão em movimento. Detalhes da pele de seu braço. Ele sua bastante. É noite, mas faz muito calor. A gravidade também atua sobre a câmera, que agora privilegia uma perspectiva diagonal baixa.

Outras duas experiências de registro como esta foram realizadas, ao longo da pesquisa, com puxantes do Caboclinho Canindé e do Caboclinho Sete Flexas, ambos também da cidade de Goiana. Por meio das danças de Jonathan Alexandre da Silva, o Guga e Jaílson Batista da Silva, o Brizola, é possível perceber o quanto esta posição envolve escolhas coreográficas que definem a execução das suas manobras. Por mais que o repertório de movimentos seja relativamente pré-estabelecido, em relação a passos, dinâmicas e formas de deslocamento espaciais o modo como se organiza, se tomamos como parâmetro o lugar e as responsabilidades de um puxante, expressa diferenças e semelhanças entre os caboclinhos, dando acesso a um conjunto de escolhas que definem o tipo de relação que experimentam os integrantes dos cordões.



Figura 4: Brizola dançando com a câmera no ensaio do Canindé



Figura 5: Guga dançando com a câmera no ensaio do Sete Flexas

Estímulos e provocações, por exemplo, permeiam os comentários travados entre os membros de um cordão, durante a dança. O apito dos puxantes estimula os componentes incentivando-os a dançar mais e melhor. E as críticas, lançadas muitas vezes de forma irônica e provocadora entre os companheiros de dança, ensinam sobre o modo de dançar, lembrando-os que há um repertório de padrões a serem seguidos, no caboclinho. Seja relativo aos trejeitos de homens, mulheres e homossexuais^{iv}, que integram os cordões, seja em relação à importância de bater a flecha enquanto se

dança, de acordo com cada ritmo que compõe o caboclinho, ou ainda em relação ao espaço necessário entre os integrantes do cordão e sua conseqüente distribuição ao longo da rua, também no que diz respeito ao posicionamento em relação ao baque.

É comum, por exemplo, em alguns grupos os cordões dançarem por mais tempo e com maior intensidade diante do baque o que, no caso dos ensaios, é onde a iluminação costuma ser mais forte e, no caso do concurso, justamente a região onde se situam os jurados. Mas enquanto Guga do Sete Flechas o faz para que os integrantes do cordão se aproximem uns dos outros e, no momento do recuo, tenham mais espaço livre para percorrer, porque "tudo que é indo demora mais", Brizola do Canindé prefere avançar e recuar sempre em ritmo regular e, por isso, escutamos dele com freqüência gritos como: "bora, anda, avexa, chega na frente e vem logo", de modo a manter o espaço dançado sempre preenchido pelos componentes, seja indo ou voltando.

A mudança de ritmo e, neste caso, do conjunto de passos correspondentes, por sua vez, é sempre no sentido do avanço, independente do grupo. Os ritmos que compõem o caboclinho são a guerra, o perré, o baião, a macumba e a pisada. Cada ritmo é dançado em média duas voltas. À exceção fica com o baião que, como avança pouco, é dançado apenas uma volta e com a macumba, que chega a três voltas. A macumba é o ritmo mais popular entre os caboclinhos de Goiana. Por "volta", compreende-se um avanço e um recuo completo, de uma extremidade à outra da rua, geralmente, correspondendo a uma quadra. A diferença se dá na passarela, onde a mudança de ritmo e o seu desenvolvimento depende do tempo que se tem. Geralmente, os caboclinhos têm de quinze a vinte e cinco minutos

para se apresentar^v, a depender da categoria em que se encontram os grupos. Por conta disso, pode ser que ocorra da mudança de ritmo se dar durante o recuo, ao invés disso acontecer no avanço, o que seria mais apropriado. O que não chega a ser um problema, uma vez que o revolvimento dos cordões facilita a observação dos que estão na frente, por aqueles que estão atrás.

Enquanto Eliel do Tupinambá costuma fazer manobras cruzadas, um cordão trocando de lado com o outro para depois retomar sua posição inicial, também conhecida por *manobra da machada*, Guga do Sete Flechas costuma evitá-la por causa da quantidade de crianças que compõem o grupo. "Todo caboclo tem um jeito de manobrar suas crianças. Não adianta fazer nos ensaios o que no concurso não faz. Aí acostumo as crianças assim. Pra não machucar", explica Guga. A escolha em adequar o que se dança nos ensaios com o que se dança nas apresentações, varia de acordo com o puxante. O ensaio não funciona, exclusivamente, como preparação para as apresentações. Voltaremos ainda a esta questão.

A realização desta forma de registro permite entrar em contato com as percepções e escolhas do dançarino, experimentadas no ato de dançar. Se existe uma radicalidade da dança, esta envolve a intensificação da experiência do corpo que altera o eixo do dançarino, colocando-o em estado de equilíbrio dinâmico. Por meio da dança, vemos o mundo em movimento. Se nos parece evidente que dançamos num determinado espaço, nem sempre se costuma dar a devida atenção ao fato de que este espaço também se move, enquanto nos movemos. E que os traçados do corpo no espaço não se resumem àqueles que são feitos no chão. O espaço do corpo e o espaço onde o corpo dança estão, portanto, imbricados.

Maria Acselrad – O que a dança vê quando dança: desafios etnográficos da pesquisa e do registro em primeira pessoa.

Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

O uso da câmera, adaptada ao corpo, para realização do registro destacou o papel de liderança dos puxantes, ao mesmo tempo em que favoreceu a tomada de consciência sobre seus próprios movimentos e sobre a relação de seus corpos-dançarinos em interação com o corpo-câmera: "Manobrei bem a câmera, dancei sem nenhuma dificuldade", observou Guga que tem uma dança mais firme e regular, na gestão do esforço. Já no caso de Eliel, que abusa da quantidade de giros, sobretudo, durante a pisada^{vi} quando foi observado o quanto a experiência com a câmera no corpo, segundo ele, "ajudou a perceber o que eu faço, meus movimentos, mais do que o que eu vejo".

Vale dizer que foi justamente dançando a pisada que, num dado momento, a câmera despreendeu-se do seu corpo sendo arremessada no espaço, numa espécie de mortal com pirueta, um *tour en l'air* fora do eixo com projeção literalmente aérea, vindo a cair no chão metros adiante, sã e salva, e melhor, com o registro das imagens íntegras.

Segundo experimento

O segundo experimento, ligado à ideia de um registro em primeira pessoa, teve como objetivo compreender de modo comparativo a dança dos caboclinhos de Goiana em relação à dança dos caboclinhos do Recife, a partir das impressões corporais de Alexandro dos Santos, conhecido como Biko, a quem convidei para vir passar alguns dias em Goiana. Biko tem trinta e quatro anos de idade e dança caboclinho desde os treze, sempre na Tribo Canindé do Recife.

Biko trabalha numa empresa como supervisor de instalação de esquadrias de alumínio, mas é como puxante e virtuoso dançarino que eu o conheci, tendo assumido o lugar de meu primeiro e mais próximo interlocutor, no início da pesquisa, quando ela ainda se esboçava no Recife. A ideia de levá-lo para conhecer os caboclinhos de Goiana surgiu de sua curiosidade em relação à minha opção por transferir para lá o campo da pesquisa. Mas também porque, com o passar dos anos, comecei a sentir alguma dificuldade em dançar caboclinho do modo como costuma ser dançado no Recife, provavelmente, pela aproximação e intimidade criada com o estilo de Goiana. A possibilidade de trocar com Biko essas impressões sobre as especificidades de cada estilo e sobre os diferentes modos de dançar caboclinho estimulou a realização deste experimento. De acordo com a definição clássica de Meyer Shapiro,

por estilo, compreendemos a forma constante - e às vezes, os elementos, as qualidades e expressões constantes - na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. O termo se aplica também à qualidade global de um indivíduo ou de uma sociedade, como quando se fala de um "estilo de vida" ou do "estilo de uma civilização" (1982 [1962]: 35).

Segundo Adrienne Kaepler, em seu artigo "Dança e o conceito de estilo", ao diferenciar o entendimento de estilo por parte de arqueólogos, historiadores e filósofos da arte, Shapiro estaria afirmando que diante do caráter escorregadio do que compreendemos por estilo, a dimensão conceitual mais adequada para abordá-lo no caso da dança seria a forma, posto "consiste na "estrutura" mais o "estilo" (2013 [2001]: 90).

Segundo Kaepler, a estrutura deve ser compreendida de forma êmica, pois consiste em um sistema específico de conhecimento em que unidades menores de movimento se combinam formando unidades maiores, cujos significados por meio de relações e associações vão formando significantes. O que merece destaque, no entanto, é a compreensão de que estilo "é a maneira de *performar* – que compreende ou incorpora a estrutura" (2013 [2001]: 92).

Biko não conhecia Goiana. Chegou num final de tarde, numa quarta-feira de uma semana pré-carnavalesca. Ele estava de férias do trabalho, por isso, pôde se ausentar do Recife por alguns dias. Depois de conhecer algumas sedes de grupos em Nova Goiana e ser apresentado a algumas de suas lideranças, levei-o para o ensaio do Caboclinho Sete Flechas. Era o último ensaio antes do carnaval. A rua estava enfeitada, cheia de gente e com reforço na iluminação, além da amplificação sonora para o baque. De início, ele ficou apenas observando. Discretamente, me fazia algumas perguntas e observações. Embora seja um dançarino experiente, estava um pouco tímido. Após o intervalo, no entanto, pediu que eu pegasse uma flecha para ele, posicionou-se num dos cordões de caboclos e começou a dançar.



Figura 6, 7 e 8: Biko do Canindé do Recife dançando no ensaio do Sete Flexas de Goiana

Neste momento, uma das filhas de Seu Nelson, liderança do caboclinho me chamou para dançar e pela primeira vez, eu dancei no ensaio

do União Sete Flechas de Goiana. Embora tenha dançado, ao longo de toda pesquisa, nos ensaios da maioria dos caboclinhos da cidade, a experiência de dançar no União Sete Flechas vivemos juntos, eu e Biko.



Figura 9: Maria dançando no ensaio do Sete Flexas

Diferente dos demais caboclinhos, nos ensaios deste grupo as mulheres não costumam dançar em cordões, preferindo compor trios ou quartetos, dançando como destaques, o que confere maior visibilidade às suas danças e revela uma intimidade entre as componentes que formam essas pequenas alas, geralmente, compostas de amigas ou parentes.

O União Sete Flechas é um dos grupos com maior projeção no estado, dentre os caboclinhos da cidade. Costuma se apresentar bastante durante o carnaval e, por isso, além de ter suas posições nos cordões muito disputadas, também atrai a atenção de componentes de todos os outros caboclinhos do bairro. Dentre os grupos locais, é o único caboclinho que recebe pessoas de

fora da cidade, como artistas, pesquisadores, produtores culturais e demais interessados, ao longo de seus ensaios, no período pré-carnavalesco. Curioso que o fato de Goiana ser conhecida como "terra dos caboclinhos" não favoreceu a difusão dos demais grupos da cidade, na mesma proporção. O investimento em articulação política e também em obrigações religiosas^{vii} é, possivelmente, um dos motivos da projeção do União Sete Flechas.

Ainda que tenha sido um dos grupos com o qual mantive contato por mais tempo - desde antes da pesquisa ter início, já acompanhava os ensaios e rituais de preparação para o carnaval - terminei só me sentindo à vontade para dançar com eles, neste dia. Biko, ao contrário de mim, menos comprometido com a complexa rede das relações locais^{viii}, dançou já em seu primeiro contato com o caboclinho União Sete Flexas. Ao final do ensaio, agradeceu a oportunidade aos anfitriões e já no caminho de casa começou a tecer suas observações, deixando claro de que não se tratava de elencar pontos positivos e negativos, mas refletir sobre "a relação entre o que eu participo e o que eu experimentei aqui", nas palavras dele.

No ensaio do União Sete Flexas de Goiana, Biko observou que os cordões avançam mais de uma vez com o mesmo passo. Já no Canindé do Recife, cada avanço se dá com um passo diferente, isto é, uma volta inteira é realizada para cada passo. Em Goiana, como já foi dito, mais de uma volta pode ser dançada com o mesmo passo. Ainda em relação aos passos, Biko observou que o perré do Recife corresponde à macumba de Goiana. Sendo que no perré de Goiana, dá-se um passo à frente e depois um passo atrás. Já no perré do Recife, são dois passos à frente e um atrás. Também chamou-lhe atenção, em Goiana, o fato de não se dançar a cóca, pequeno saltito acororado, dançado ao som da guerra, como se faz habitualmente no Recife,

Maria Acselrad – O que a dança vê quando dança: desafios etnográficos da pesquisa e do registro em primeira pessoa.

Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

ao final dos ensaios. Em Goiana, por outro lado, não se desarma tanto a dança no momento de recuo dos cordões, havendo uma maior continuidade entre avanço e recuo, independente dos passos dançados. No Recife, a volta muitas vezes se faz andando ou correndo, não necessariamente, dançando. Ou seja, avança-se dançando, recua-se andando.

O modo do avanço em Goiana é contínuo, no estilo "devagar e sempre" e com menor variação de manobras, diferente da velocidade e intensidade dos avanços e da diversidade das manobras do Recife, onde muito apropriadamente pode-se dizer que é comum "dar um passo maior do que as pernas".

Biko comentou que, embora o concurso de agremiações do Recife obrigue os grupos participantes a seguirem esteticamente um determinado padrão, do seu ponto de vista, em Goiana lhe pareceu persistir uma "pisada local", um modo de dançar, um acento, um estilo próprio. Este estilo envolveria o fato de que no Recife a dança seria mais coreografada do que em Goiana, comentário que eu já havia escutado em Goiana sobre a diferença entre os dois estilos, o que na prática significa que os puxantes do Recife determinam mais propriamente o quê e como será dançado nos cordões, ao passo que em Goiana convivem no mesmo cordão e em meio a eles, modos muito diferentes de dançar. O estilo, neste caso, seria a forma - passos, gestos, manobras - mais a força, aqui compreendida como esforço ou habilidade de transformação e conciliação de tensões corporais.

Embora tenha considerado relativamente fácil dançar no União Sete Flexas de Goiana, no dia seguinte, Biko acordou com dores no corpo inteiro, andava com dificuldade e se queixava das bolhas e pequenos cortes nos pés. É verdade que, segundo ele, não se encontrava em plena forma, neste

período, por estar um pouco afastado dos ensaios do Canindé do Recife. Mas o fato é que a dança que se dança o ano inteiro nos ensaios, não é necessariamente aquela que se vê na passarela. Os ensaios, no Recife, são chamados de treinos. "A gente faz pra manter a forma, mas muitas vezes não dança tudo. A guerra começa dentro da própria agremiação, durante os ensaios, de quem vai dançar com quem". Nessa guerra, os limites do corpo são testados. "Cada um sente a dança de uma forma, mas sempre quer ser um melhor do que o outro". Ali também encontram-se em jogo relações pessoais, afinidades estéticas e um comprometimento espiritual. O encontro com outro estilo de caboclinho envolve deparar-se com todos esses aspectos.

Essa experiência fez com que o corpo de Biko reagisse com alguma intimidade em relação ao repertório geral de passos, mas também com certo estranhamento em relação à dinâmica específica de combinar qualidades de esforço, com que este repertório é posto em movimento.

Sobre a possibilidade de uma comparação efetiva entre esses dois modos de dançar, uma vez que não se pode afirmar propriamente a existência no Recife de um modo único de se dançar caboclinho, dada a quantidade de grupos e sua dispersão na cidade - em torno de quarenta e cinco, embora boa parte se concentre na zona norte - o fato é que também existem diferenças entre os grupos de Goiana. Mas, uma vez comparados aos grupos de Recife, essas diferenças se atenuam. A proximidade dos grupos, concentrados basicamente no bairro de Nova Goiana, o trânsito de componentes entre eles, a estreita relação dos caboclinhos com a jurema, religião de matriz afroindígena muito comum na região, e a existência da pisada, como traço local distintivo, criam um universo comum de referências

entre os grupos de Goiana que contribui para a resistência de um estilo próprio de dançar caboclinho.

Se consideramos como ponto de vista o corpo do dançarino em sua atividade de dançar, cabe aqui refletir sobre a experiência controversa da visão. Didi-Huberman (1992) esclarece que o ver está tradicionalmente ligado à ideia do crer, por exemplo, quando "a "arte" cristã produz inúmeras imagens de túmulos fantasmaticamente esvaziados de seus corpos" (1992: 22). Mas o ver também está ligado à ideia de ter. "Vendo alguma coisa nós temos a impressão de ganhá-la". Ao mesmo tempo, "a modalidade do visível torna-se inescapável - isto é, condenada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inevitavelmente nos escapa, em outras palavras: quando ver é perder" (1992:14). Junto com Merleau-Ponty, o autor nos lembra que "todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil promete de alguma forma a visibilidade, e que há uma captura, abrangendo não apenas o tocado e o tocante, mas também o tangível e o visível que está incrustado nele" (1992:11).

Esses experimentos aqui descritos, que chamei de registros em primeira pessoa, permitem observar o quanto o sentido da visão, com a finalidade da descrição, pode de alguma forma, se aproximar e se beneficiar da experiência tátil da dança. O tato é o sentido da proximidade, que conhece pela relação, do contato local e sucessivo entre os corpos. "Se o olho abraça extensões imensas, mesmo à distância, o tato margeia o mais imediato, ele implica um corpo a corpo com o objeto. Sem ele, o mundo esquiva-se" (Le Breton, 2016: 208).

O trânsito entre o interior e o exterior do corpo, discutido por Bakhtin (apud Lagrou 2009), ao contemplar o grotesco, tão presente na cultura

popular, recebeu merecida atenção ao problematizar os orifícios e seus fluidos. Esqueceu-se, no entanto, de debruçar-se sobre a pele, o mais extenso órgão do corpo e também o mais permeável ao meio. Uma antropologia da dança, portanto, "não pode se limitar aos aspectos visuais. Ela deve, para não ser parcial e redutora, levar em conta as sensações experimentadas pelos dançarinos: a quinestesia" (Beudet, 2010: 122, tradução da autora). Ver com outros olhos, ver com outras partes do corpo, ver articulado a outros sentidos, aproxima os corpos fazendo com que "aquilo que nós vemos", de algum modo, nos redirecione para "aquilo que nos olha" (Didi-Huberman, 1992).

A pesquisa antropológica com dança sob os olhos de Eliel

A discussão que se segue, a título de conclusão, tem menos relação com a dança em si, e mais com um tipo de pesquisa que se faz através, a partir e com a dança. Perguntar-se sobre o que acontece quando olhamos para algo ou alguém sabendo que este alguém também nos olha é uma questão crucial para as ciências humanas. O que muda, o que permanece? O que decorre desta experiência? Enquanto se dança, muitas coisas acontecem. Coisas acontecem porque se dança. A dança faz acontecer coisas. A discussão que se segue decorre de um diálogo entre dançarinos, que ocupam diferentes posições no espaço.

A curiosidade que a natureza do trabalho antropológico gera, no campo, nem sempre vem a se tornar uma discussão que contribua para a reflexão geral acerca do tema pesquisado. Reconhecer as sensibilidades daqueles que estudamos, no entanto, como por exemplo através da

curiosidade ou da criatividade, não significa que vamos nos deparar com a mesma forma ou "estilo" destas com as quais já estamos acostumados, e que são condições de possibilidade da prática antropológica (Wagner apud Goldman, 2016: 163).

Tomo como ponto de partida a curiosidade e a criatividade de Eliel sobre a pesquisa, para pensar aspectos que sob os seus olhos ganharam maior visibilidade e coerência pra mim, além de um lugar nesta escrita. Nas longas conversas que tivemos sobre as manobras dos caboclinhos sempre havia um momento em que eu passava da condição de entrevistadora para a de entrevistada, mesmo que por breves momentos. Um dia, eu lhe perguntei se ele gostaria de saber mais sobre o processo da pesquisa. Ele gostou da ideia e passamos um tarde conversando, nestes moldes: ele perguntava, eu respondia, pensávamos juntos sobre o assunto. Seu principal interesse estava em saber onde e quando teria começado a pesquisa, como se dava essa relação dança e cultura, e de que forma eu havia chegado aos caboclinhos.



Figura 10: Eliel Fernando
 Foto: Maria Acselrad

A curiosidade de Eliel me fez lembrar que meu primeiro contato com o caboclinho se deu através de um passo: o perré. Em meio a um processo de criação de um espetáculo da companhia de dança^{ix} de que eu fazia parte, no final dos anos noventa, época em que eu, simultaneamente, terminava a graduação em ciências sociais, no Rio de Janeiro, uma bailarina pernambucana, foi convidada a nos dar aulas de dança popular.

Assim, antes mesmo de ter qualquer contato visual com o caboclinho que me possibilitasse conhecer suas estruturas coreográficas ou me relacionar com alguém ligado diretamente à tradição, que me permitisse ter acesso ao contexto de que fazia parte esta dança, meu primeiro contato foi com um passo. Na medida em que um passo é, justamente, uma forma de caminhar, a pergunta de Eliel lançava-nos a uma reflexão sobre como caminhamos por entre as danças ou como as danças nos fazem caminhar pelo mundo.

Lembrei-me das práticas de espaço, investigadas por De Certeau (1994). Interessado em esboçar uma "teoria das práticas cotidianas" (1994:17), o autor discute as formas de freqüentar, ocupar, habitar um lugar, que revelam a astúcia dos indivíduos na configuração do que ele vai chamar de uma "rede antidisciplinar". Nesta discussão, a prática do caminhar assume lugar privilegiado. Os passos qualificam o espaço. Ocupam-no com "um estilo de apreensão táctil de apropriação cinética. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam os espaços. Tecem os lugares" (1994:176). Caminhar, neste caso, poderia ser comparado a um ato de fala, por seu potencial enunciativo. Não podendo ser reduzido a um traçado gráfico, porque antes de tudo, caminhar é um espaço de enunciação. Mas de enunciação pedestre (1994).

A caminhada ou trajetória de Eliel passa também por outras danças. Além do caboclinho, Eliel dança frevo, maracatu, cavalo-marinho, forró. Ele me contou que tem o desejo de algum dia atuar como professor^x. Contei-lhe que essa pesquisa teve início, de maneira informal, quando me tornei professora do curso de dança da Universidade Federal de Pernambuco, o que me exigia devido às disciplinas que lecionava, uma ampliação de meus referenciais de movimento ligados ao universo da cultura popular e tradicional. Mas que isso também se deu, porque quatro anos antes da minha entrada no doutorado, fui convidada a integrar uma equipe de pesquisadores responsáveis por inventariar o caboclinho, com a finalidade de propor a sua patrimonialização. Contei-lhe esta história.

Outra curiosidade de Eliel tinha relação com o quê exatamente havia me levado a identificar-me com Goiana. Essa pergunta eu nunca havia me feito. Não conheço as demais tradições da cidade tanto quanto os

Maria Acselrad – O que a dança vê quando dança: desafios etnográficos da pesquisa e do registro em primeira pessoa.

Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

caboclinhos. Aliás, mal conheço a cidade de Goiana em sua extensão, que inclui um litoral com algumas praias, áreas de ocupação industrial e produção automobilística e grandes propriedades ligadas às usinas de açúcar da região, além de sítios, chácaras e engenhos desativados. Pensamos juntos se o que nos liga a uma cidade é a identidade que temos com ela ou justamente o seu contrário. Estar na mesma região onde desenvolvi o mestrado, porém numa cidade onde mal havia pisado meus pés, me pareceu um convite a olhar para aspectos de uma realidade local que me escaparam ou para os quais eu ainda não tinha maturidade, na época, para enxergar^{xi}. Pesquisar dança numa periferia de cidade de interior, do nordeste do Brasil, também me pareceu uma oportunidade privilegiada de deslocar o olhar dos centros hegemônicos.

Por fim, Eliel quis saber sobre como eu percebia a sua própria dança, se havia alguma especificidade no seu modo de dançar que eu pudesse destacar, se dentre os demais puxantes que eu havia observado, nos últimos anos, eu percebia nele alguma diferença que o caracterizasse. Realmente, o papel dos puxantes é muito semelhante, entre si, mas as manobras que propõem e o modo como dançam varia bastante.

Eliel, como a maioria dos puxantes com quem tive contato, tem um domínio absoluto do repertório de movimentos, uma precisão rítmica e uma destreza na relação com o espaço, além de um senso de responsabilidade necessário a todo puxante. Mas a característica principal de Eliel é que dança com enorme prazer, apresentando também uma disposição e uma energia invejáveis. Por ter um corpo forte e flexível, o que confere uma amplitude de movimentos destacável, e os membros bem proporcionais, seus braços e pernas parecem ir mais longe, seus saltos parecem vôos e quando se agacha,

Maria Acselrad – O que a dança vê quando dança: desafios etnográficos da pesquisa e do registro em primeira pessoa.

Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

parece enraizar-se nas profundezas da terra. Não por acaso ele é conhecido também pelo apelido de Lagartixa.

Às minhas observações, Eliel acrescentou que hoje em dia, "o pessoal deixou de dançar por amor, pra dançar por valor", referindo-se ao hábito de serem a maioria dos puxantes remunerados por sua participação nos cordões, o que segundo ele, modifica o jeito e a dedicação à dança. "Depois que eu peguei amor pelo caboclinho, eu percebi que mudou meu jeito de dançar. O pessoal diz que quando eu tô dançando, eles têm vontade de dançar. Porque meu impulso é tão grande, o jeito de dançar é tão forte, porque quando eu tô dançando eu me entrego totalmente. O povo diz: "Parece que a gente se encanta com tu"", me contou Eliel.

O objetivo deste artigo foi o de avançar alguns passos na direção de uma descrição etnográfica da dança, a partir de registros em primeira pessoa. Isto é, considerando que a antropologia é o ato de por em prática a troca de perspectivas. "Troca e perspectiva são noções transepistemológicas, na medida em que estabelecem uma continuidade entre objeto da descrição e a descrição propriamente dita, em suma, o processo de descrição antropológica é o englobamento do ponto de vista do outro" (Viveiros de Castro apud Goldman, 2016: 131).

Esquemas e representações gráficas contribuem para a visualização estrutural de uma dança, no que diz respeito a seus deslocamentos espaciais e, mesmo sobre suas dinâmicas. Porém uma infinidade de outros aspectos envolvidos na experiência da dança podem ser potencialmente reconhecidos e discutidos se damos ênfase à perspectiva de quem dança, ou de quem dança junto conosco. Uma experiência de simetrização como esta revela o quanto nossos interlocutores não apenas mantêm uma postura investigativa

em relação aos assuntos que nos interessam no campo, como também em relação à nossa própria presença ali.

Fotografias: Ernesto Rodrigues

REFERÊNCIAS

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 da Universidade Federal do Rio de Janeiro PPGSA/UFRJ, 2019.

ACSELRAD, Maria. Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no Cavalomarinheiro de Pernambuco, Recife: Edufpe, 2013.

BEAUDET, Jean-Michel. O Laço: sobre uma dança wayãpi do Alto Oiapoque. in: **Antropologia da Dança I** (org. Giselle Guilhon), Florianópolis: Editora Insular, p. 155-169, 2013.

BEAUDET, Jean-Michel (avec la participation de Jacky Pawe). **Nous danserons jusqu'à l'aube**: essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie, Paris: Éditions du CTHS, 2010.

CHALLET-HAAS, Jacqueline. **Gramaire de la notation Laban**: cinétopographie Laban. Volume 3, Pantin: Centre National de la Danse, 2011.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Artes de Fazer. Petrópolis: Editores Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**, Paris: Les éditions de minuit, 1992.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GUEST, Ann Hutchinson. How movement described?. in: **Dance Notation: the process of recording movement on paper**, London: DanceBooks, 1984.

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

GOLDMAN, Márcio. **Mais alguma antropologia**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

KAEPLER, Adrienne. Dança e o conceito de estilo. in: **Antropologia da Dança I** (org. Giselle Guilhon Antunes Camargo), Florianópolis: Insular, 2013.

LAGROU, Els. O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances Kaxinawa. in: **As Festas e os Dias: ritos e sociabilidades festivas**, (org.) Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e José Reginaldo dos Santos, Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 169-196.

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos**, Petrópolis/RJ: Vozes, 2016.

MEYER, Shapiro. Style in: TAX, Sol (Ed.) **Anthropology Today: selections**, Chicago, The University of Chicago Press, 1962, p. 278-303.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A linguagem da descrição. in: Goldman, Márcio. **Mais alguma antropologia**, Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

NOTAS

ⁱ O conceito de registro em primeira pessoa inspira-se nas discussões da museologia social, que a partir da emergência dos museus comunitários, passa a dar destaque à produção da memória do ponto de vista de seus protagonistas, redirecionando o interesse para experiências e perspectivas não-hegemônicas. A transposição do conceito de museu em primeira pessoa para registro em primeira pessoa quer chamar atenção para o quanto o ponto de vista de quem dança, interfere diretamente na análise de quem escreve. Tal conceito e problematização surge com as primeiras iniciativas daquilo que ficou conhecido como “cinema em primeira pessoa” proposto por Jean Rouch, que pressupunha uma construção compartilhada dos filmes (Gonçalves, 2009: 41).

ⁱⁱ Entre 2015 e 2018 realizei pesquisa sobre os caboclinhos, que resultou na tese intitulada Dançando contra o Estado: a relação dança e guerra nas manobras dos Caboclinhos de Goiana/Pernambuco (PPGSA/UFRJ), 2019.

ⁱⁱⁱ O baque, unidade musical do caboclinho é composto dos seguintes instrumentos: um ou dois caracaxás ou maracás (idiofones feitos de metal, com sementes no seu interior), um bombo ou surdo (membranofone coberto dos dois lados com lona ou pele de animal, tocado com duas baquetas de madeira), uma caixa ou tarol (membranofone mais achatado que o bombo, com uma esteira metálica presa junto à lona, tocado com duas baquetas de madeira), um atabaque (membranofone esculpido em madeira, coberto apenas em um lado com pele de animal, tocado com as mãos) e uma gaita, uma espécie de flauta (aerofone vertical com quatro furos, feita de cano de alumínio, liga metálica ou PVC).

^{iv} A ala gay ou ala da diversidade pode ser encontrada em quase todos os grupos de caboclinho. Na parte final do cortejo, esta ala movimenta-se de forma virtuosa e rigorosamente coreografada. Com gestos e trejeitos que enfatizam o orgulho em relação à sua orientação sexual, acentuando aspectos do universo estético coreográfico do caboclinho. A ala se destaca pela habilidade na dança. Embora em minoria, é possível encontrar mulheres dançando na ala gay.

^v Os caboclinhos de Goiana integram a programação oficial do carnaval do Recife, competindo em diferentes categorias do concurso de agremiação carnavalescas, do qual participam também maracatus de baque solto e virado, bois, ursos, blocos líricos, clubes de boneco, etc.

^{vi} Na passarela, todos os ritmos precisam ser dançados como prova de que são dominados, minimamente. A exceção fica com a pisada, ritmo local de Goiana, hoje interdito no Recife. O Tupinambá de Goiana é o único caboclinho que ao sair da passarela, o faz dançando a pisada. A despeito de que isso possa levar à perda de pontos, seus integrantes afirmam fazê-lo como forma de resistência. Dançá-la na passarela, sob o risco de perder pontos é sua forma de protesto. Por isso, todos os ensaios também terminam com a pisada.

^{vii} Os caboclinhos encontram-se ligados à jurema, religião de matriz afro-indígena que cultua mestres e caboclos. Uma série de preceitos religiosos precisam ser atendidos para que os caboclinhos atravessem o período carnavalesco a salvo de brigas, acidentes, encontros indesejados e outros infortúnios. O seu sucesso também depende deste investimento espiritual.

^{viii} Há entre os caboclinhos uma complexa rede de relações de aliança e inimizade. Pesquisar a relação entre os grupos significou um desafio metodológico significativo, uma vez que ao existir uma disputa por integrantes, o que confere mais força aos grupos, frequentar e dançar com todos os grupos exigia de mim uma espécie de passe livre sempre a ser conquistado através da minha demonstração de interesse pelos processos de cada grupo, ao mesmo tempo que uma esquivia dos convites para integrar o cordão de determinado grupo.

^{ix} Integrei de 1995 a 2002, a Companhia de Dança Paulo Nestorov, como intérprete-dançarina, experiência através da qual tive meu primeiro contato com o universo das culturas populares, com base em pesquisas de movimento que desdobraram-se em alguns espetáculos dançados em todo o país e também no exterior como Chegança (1997), Guirlanda (1999) e Orquestra (2001).

^x Desde 2019, Eliel tem atuado como professor-colaborador em minhas atividades de ensino, pesquisa e extensão na universidade. Também temos desenvolvido oficinas em parceria para instituições como, por exemplo, o Sesc Goiana.

^{xi} Entre 2000 e 2002 desenvolvi pesquisa de mestrado sobre o corpo e a dança do Cavalo-Marinho, tradição popular típica do ciclo natalino, presente em inúmeras cidades da zona da mata norte. Para chegar a essas cidades, o ônibus que eu precisava pegar em Recife me deixava em Goiana. De lá, saiam os transportes alternativos que me levavam até cidades como Aliança, Condado, Itaquitinga, Camutanga, Ferreiros entre outras. Goiana, portanto, durante muito tempo, foi apenas a cidade onde eu fazia escala. Desde esta época, já era conhecida como "terra dos caboclinhos". O caboclinho é uma tradição ligada à jurema, como dito acima, religião sobre a qual existem algumas referências no Cavalo-Marinho, por exemplo, a figura do Caboclo de Arubá. Referências a esta religião aparecem em minha pesquisa de mestrado, publicada com o nome de Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no cavalo-Marinho de Pernambuco (Edufpe, 2013), porém somente no doutorado ganham a devida atenção e dimensão.

***Maria Acselrad**, Dançarina e antropóloga. Professora adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Atua como colaboradora do Programa de Pós-graduação em Antropologia, PPGA/UFPE. Coordena o grupo PISADA - pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia, através do qual vem realizando pesquisas e criações artísticas junto às danças populares e tradicionais de Pernambuco.

Submissão: 15/09/2020

Aprovação: 14/12/2020