

Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear

Giselle Guilhon
Maria Acselrad

Resumo: Neste artigo, organizado em três partes, apresentamos um primeiro esforço de organização daquilo que podemos chamar de uma genealogia da Antropologia da Dança, no Brasil. Na primeira e na segunda seções, a partir da trajetória acadêmica de alguns representantes da 3ª e da 2ª gerações – em diálogo com a própria trajetória de uma das autoras deste artigo, Giselle Guilhon – são apresentados três pesquisadores brasileiros que travaram contato com as abordagens e métodos de pesquisa da Antropologia da Dança e que fizeram desse campo do saber antropológico uma importante ferramenta de reflexão e análise da dança e de outras formas culturais expressivas, em diferentes contextos culturais. Na terceira seção, a partir da sistematização de Maria Acselrad, apresentamos as contribuições da 1ª geração de pesquisadores brasileiros (todos folcloristas) a formular um discurso sistemático sobre formas expressivas da cultura popular, abrindo caminhos para pensarmos a dança fora de padrões hegemônicos e integrada a outros fatores sociais.

Palavras-chave: Dança. Antropologia da Dança. Etnomusicologia. Antropologia.

Anthropology of Dance in Brazil: steps and compasses of a non-linear walk

Abstract: In this article, organized in three parts, we present a first effort at organizing what we can call a genealogy of the Anthropology of Dance in Brazil. In the first and second sections, from the academic trajectory of some exponents of the third and second generations – in dialogue with the very trajectory of one of the authors of this article, Giselle Guilhon – we present three Brazilian researchers who made contact with the approaches and methods of research of the Anthropology of Dance and who made of this field of anthropological knowledge an important tool of reflection and analysis on dance and other expressive cultural forms, in different cultural contexts. In the third section, based on Maria Acselrad's systematization, we present the contributions of the first generation of Brazilian researchers (all folklorists) whose formulated a systematic discourse on the expressive forms of popular culture, opening the way to think of dance outside hegemonic patterns and integrated to other social factors.

Keywords: Dance. Dance Anthropology. Ethnomusicology. Anthropology.

Via de Acesso

A Etnomusicologia tem sido para algumas de nós – Deise Montardo (UFAM), Giselle Guilhon (UFPA), Líliam Barros Cohen (UFPA), Maria Acselrad (UFPE), Patrícia Silva Osório (UFMT), Renata Gonçalves (UFF), entre outras –, que representamos a terceira geração de pesquisadores que atuam, direta ou transversalmente, no campo da Antropologia da Dança, no Brasil, uma importante via de acesso ou zona de interlocução com esse campo do saber antropológico. Gostaríamos de poder dizer o mesmo, de modo

inverso: que a Antropologia da Dança tem sido um instigante campo de reflexão para quem atua na Etnomusicologia, mas nos faltam dados empíricos para arriscarmos tal afirmação. Independentemente de uma evidência mais explícita do trânsito de ideias que deslizam da Etnomusicologia para a Antropologia da Dança, e vice-versa, ou mesmo de uma declarada filiação de seus pesquisadores a uma dessas áreas do conhecimento coreológico/musicológico, o fato é que há no Brasil uma quantidade razoável de pesquisas situadas no campo da Antropologia da Dança, que contribuem (ou podem contribuir) enormemente com a Etnomusicologia.

Mapear essas pesquisas, etnografando-as e fixando-as em formas pesquisáveis, tem sido o foco do projeto atual de Giselle Guilhon – “Etnografando Etnografias: mapeamento das pesquisas em Antropologia da Dança realizadas no Brasil entre 1990 e 2020, com ênfase na produção da/na Amazônia e Região Sul”, desenvolvida no Instituto Brasil Plural, INCT com sede no PPGAS/UFSC. Ao longo de quase dois anos de pesquisa, Giselle identificou mais de dez instituições acadêmicas de onde partem importantes ramificações (segundas e terceiras gerações de pesquisadores), ligadas a diferentes correntes vivas de transmissão (direta ou via Etnomusicologia) da Antropologia da Dança: UFAM, UFPA, UFPE, UFBA, UFMT, UFRJ, UFF, UNIRIO, UFV, UFG, UNESP, UNICAMP, USP, UFSC e UFRGS. Vinculados a essas instituições, trabalhando, invariavelmente, em departamentos ou institutos de Arte e/ou Antropologia, encontram-se docentes com formação em Antropologia, atuando em cursos de Artes (principalmente Dança e Música), docentes com formação em dança e música atuando na Antropologia, dançarinas-antropólogas (caso da Maria Acselrad) atuando na área de Dança, e músicos com formação em Etnomusicologia (caso da Líliam Barros Cohen) atuando na área de Artes (Música). Cabe ressaltar que nem todas as pesquisas em/sobre dança desenvolvidas na Antropologia partem de um referencial teórico-metodológico proveniente da Antropologia da Dança. Muitas dessas pesquisas estão ligadas ao escopo teórico dos Estudos da Performance, da Etnologia Ritual e/ou da Etnocenologia, campos que contribuem e dialogam transversalmente com a Antropologia da Dança. Para fins taxonômicos, entretanto, de construção mesmo de algumas genealogias da Antropologia da Dança no Brasil, deixaremos de incluir, neste texto, pesquisadores que atuam nos campos da Antropologia da Performance, da Etnologia Ritual e da Etnocenologia. Por outro lado, incluiremos nomes ligados ao Folclore, que de nosso ponto de vista podem ser considerados representantes de uma primeira geração, cujas iniciativas pioneiras de registro, compilação e análise, embora não fossem consideradas, à época, práticas de pesquisa exatamente antropológicas voltadas para a dança, flertaram intimamente com

essa abordagem disciplinar e aqui em nossa ilusão genealógica precisam ser referenciados, uma vez que contribuíram para sedimentar o chão sobre o qual demos nossos primeiros passos.

Nas duas próximas seções, apresentaremos, de trás para frente, a trajetória acadêmica de dois representantes da 3ª geração (Maria Acselrad e Felipe Berocan Veiga) e de uma representante da 2ª geração (Suzana Martins) – em diálogo com a própria trajetória de Giselle Guilhon – de pesquisadores brasileiros que travaram contato com as abordagens e métodos de pesquisa da Antropologia da Dança e que fizeram desse campo do saber antropológico uma importante ferramenta de reflexão e análise da dança e de outras formas culturais expressivas, em diferentes contextos culturais. Na terceira sessão, a partir da sistematização de Maria Acselrad, apresentaremos as contribuições da 1ª geração (Câmara Cascudo, Cecília Meirelles, Edson Carneiro, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, entre outros) de pesquisadores brasileiros (todos folcloristas) a formular um discurso sistemático sobre formas expressivas da cultura popular, abrindo caminhos para pensarmos a dança fora de padrões hegemônicos e integrada a outros fatores sociais.

A ideia de fazer o caminho inverso – contar a história de trás para frente –, para chegar às possíveis genealogias da Antropologia da Dança no Brasil, surgiu da configuração do Painel Aberto “Panorama da Antropologia da Dança: genealogias, contribuições teórico-metodológicas, pesquisas recentes”, coordenado por Giselle Guilhon (UFPA/UFSC) e Patricia Aschieri (UBA), no âmbito do 18th IUAES World Congress, realizado em Florianópolis, entre 16 e 20 de julho de 2018, que já apontava para uma cronologia reversa. Apenas seguimos as pistas.

Etnomusicologia, Antropologia, Dança, Antropologia da Dança – terceira Geração *por Giselle Guilhon*

Maria Acselrad (Dança/UFPE) – Antropologia da Dança na Dança

Sim – respondendo à pergunta de Maria Acselrad –, eu também estava participando (como ouvinte) do 36th ICTM – International Council for Traditional Music, realizado nos dias 4 a 11 de julho de 2001, na Escola de Música da UFRJ/Campus Urca, no Rio de Janeiro, ocasião em que se criou a ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, da qual ambas somos associadas. Grandes nomes da Antropologia da Dança e da Etnomusicologia mundiais estavam presentes no evento: Adrienne L. Kaeppler (EUA), Anca Giurchesco (Romênia/Dinamarca), Andree Grau (UK), Anthony

Seeger (EUA), Hugo Zemp (França), Jean-Michel Beaudet (França), Ursula Hemetek (Áustria), para citar alguns.

Maria Acselrad (então com 25 anos), recém Graduada (1999) em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), se depara (no 36th ICTM) com a Etnomusicologia e começa a se perguntar: “se existe a Etnomusicologia, será que não existiria a Antropologia da Dança?” Giselle Guilhon [eu] (à época com 31 anos), por sua vez, fazia naquele período (2001-2002), uma Especialização em Dança Cênica na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), após interrupção forçada – em virtude do indeferimento de seus dois pedidos de bolsa, à CAPES e ao CNPq – no doutorado em Dance Studies da University of Surrey (UK), no qual havia cursado (em 1999) a disciplina Anthropology of Dance, ministrada por sua então orientadora, Theresa Jill Buckland, docente, hoje, na Roehampton University. Sete anos antes de ir pela segunda vez (a primeira tinha sido em 1993) para a Inglaterra, entretanto, Giselle defende (em 1992), nas Ciências Sociais da UFSC, com orientação do etnomusicólogo Rafael José de Menezes Bastos, seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC): *Música, Identidade Étnica, Territorialidade: uma aproximação preliminar dos Índios Guarani de Ibirama, SC*. Maria, por outro lado, faria, dois anos depois do 36th ICTM, uma Especialização (2003-2004) em Etnomusicologia na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), defendendo, com orientação do etnomusicólogo Carlos Sandroni, a monografia: *Seu Mestre Bonito d'aonde vem? Rodas, Pareias e Torés: a dança dos praiás Pankararu*. Uma vindo, outra indo da/para a Etnomusicologia. Não é de se estranhar que nosso ponto de contato e larga intersecção (ainda que não tivéssemos, até três dias atrás, plena consciência disso) tenha sido, bem antes da Antropologia da Dança, a Etnomusicologia.

Mas antes, muito antes da Etnomusicologia, e antes mesmo da Antropologia, Maria Acselrad atuava profissionalmente no Teatro, passando, uns anos depois, a atuar também na Dança, conforme declarou recentemente, em entrevista realizada a viva voz, via *whatsapp*:

De uma prática amadora de teatro, eu passei para uma prática profissional de teatro, e como essa companhia [Cia Atores de Laura] que eu integrei durante oito anos, aqui no Rio de Janeiro, tinha uma pesquisa forte de dança, inspirada no sistema Laban de análise do movimento, com uma professora chamada Marina Salomon, então acabei começando a me envolver mais com a dança, a me interessar mais pelo movimento do que pela parte dramática do teatro. E isso me levou à dança e, conseqüentemente, eu acabei vindo a integrar uma companhia de dança, por mais oito anos, com direção da Paula Nestorov (ACSELRAD, 2018).

Chegança (1997), primeiro espetáculo da Companhia de Dança Contemporânea Paula Nestorov – trabalho de composição coreográfica a partir das estruturas das *Danças Dramáticas do Brasil* (escrito entre 1934 e 1944), de Mário de Andrade (1893-1945) – marca o primeiro contato profissional de Maria Acselrad com a dança, uma dança, em suas palavras, que “desconstruía padrões hegemônicos de dança”. O espetáculo circulou, através do Projeto Palco Giratório, do SESC, pelo Brasil (Acre, Paraná, Mato Grosso, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Roraima) e também no Exterior (Alemanha, França). Essa experiência com a Dança Contemporânea representa sua “primeira aproximação antropológica com a dança, diferente do que poderia se dar normalmente na academia, por exemplo, através de uma bibliografia”. Embora isso também tenha acontecido, só que um pouco mais tarde. Em paralelo à sua atuação na Companhia, Maria começa a cursar Ciências Sociais (1994-1999) na UFRJ:

Então, eu entendo dança e antropologia, num primeiro momento, depois dessa minha experiência antropológica dançante, como linhas que se desenvolvem em paralelo: eu continuo pesquisando e praticando dança, em vários formatos, investigando várias técnicas, mergulhando em diferentes sistemas, abrindo esses horizontes, e por outro lado, caminhando em paralelo com a antropologia (ACSELRAD, 2018).

É no mestrado (2000-2002), com orientação de Els Lagrou, que essas “linhas se reúnem novamente e começam a se tecer”, mas não (ainda) numa perspectiva antropológica da dança, e sim num diálogo com a Antropologia da Arte. No meio do mestrado, no contexto do 36th ICTM (em 2001), Maria começa a ter contato com a Etnomusicologia: “eu passo pela Etnomusicologia, passo pela Etnocologia, experimentando diálogos, levantando bibliografia, mas é só em 2002, no final do mestrado, que eu realmente começo a ter contato direto com uma bibliografia de Antropologia da Dança, por exemplo, através dos textos da Regina Müller sobre a dança dos Assurini do Xingu e a dança de São Gonçalo, do interior de São Paulo”:

Isso me dá a impressão de ter começado a fazer Antropologia da Dança sem saber que isso existia formalmente, academicamente, como uma área, uma subárea da Antropologia. Então, é só depois do mestrado que eu realmente começo a investigar essa possibilidade, reunir e me debruçar propriamente sobre essa bibliografia. O contato contigo [refere-se à Giselle Guilhon], naquele GT [Antropologia da Dança e da Música] da ABA [23ª Reunião Brasileira de Antropologia], e [depois] com o início da Coleção [Antropologia da Dança]... Aí, em Recife, eu faço uma Especialização em Etnomusicologia, com orientação do [Carlos] Sandroni, onde eu vou pensar as danças rituais dos Pankararu, que são um povo indígena do sertão pernambucano. Ali eu já começo a esboçar... é um trabalho curto, mas eu já começo a pensar a representação gráfica, categorias nativas de movimento, e o sistema de movimento dos Pankararu, o sistema ritual. Paralelo a isso, toda a minha prática de criação, de composição, de produção independente, onde eu começo a desenvolver uma dança antropologizada, já com trabalho de campo, com uma investigação sobre

princípios de movimento... e aí quando eu faço performances, criações coreográficas, espetáculos, também em diálogo com “danças de trabalho”, como Coco de Tebei, danças rituais indígenas, como as danças da Roda, das Pareias e do Toré Pankararu, danças de ciclos festivos, como Cavalo Marinho e Caboclinho, enfim... Frevo e Maracatu, que é meu último trabalho, chamado “Dança de Fronteira”, sobre as forças motrizes dessas danças... (ACSELRAD, 2018).

Foi no contexto da 23ª Reunião Brasileira de Antropologia, no GT Antropologia da Música e da Dança, mencionado acima, no qual apresentei a comunicação “Sama: uma Dança Extática em Perspectiva Antropológica”, e Maria expôs o trabalho “Cavalo Marinho: a dança das figuras”, que nos encontramos presencialmente pela primeira vez. Desse encontro, nasceu uma longa e profícua colaboração, que se estende até os dias atuais.

Logo após a 23ª RBA, organizei a publicação da revista *Cadernos de Dança: revista de estudos e pesquisas em Antropologia da Dança e do Corpo*, número 1, publicada em 2003 pela extinta Editora Mosaico, em Florianópolis, SC. Dela participaram, além de Giselle Guilhon [eu] e Maria Acselrad, a antropóloga Tatiana Braga Bacal (hoje, professora do Programa de Sociologia e Antropologia no PPGSA da UFRJ) e o antropólogo José Bizerril Neto (hoje docente na graduação e na pós-graduação em Psicologia da UnB).

Naquela RBA de 2003, eu já estava cursando o Doutorado (2002-2006) em Artes Cênicas na UFBA, com orientação de Armindo Jorge de Carvalho Bião (um dos fundadores da Etnocologia), dando continuidade à minha pesquisa sobre os Dervixes Giradores da Turquia, interrompida em 1999; e Maria tinha acabado de concluir o mestrado (2000-2002) em Sociologia e Antropologia da UFRJ, com orientação da Els Lagrou, defendendo sua dissertação, intitulada *Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*, e estava por começar a Especialização em Etnomusicologia na UFPE, com orientação do Carlos Sandroni. A dissertação de Maria viria a ser publicada em Recife, muitos anos depois (em 2013), pela Editora Universitária UFPE, sob o título *Viva Pareia!: corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco*.

No mesmo ano (2013), publicamos pela Editora Insular, de Florianópolis, o livro *Antropologia da Dança I*, que eu vinha organizando, muito lentamente, há mais de uma década. Com prefácio dos etnomusicólogos Líliam Cristina da Silva Barros (UFPA) e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA), o livro reuniu 10 artigos – 8 teóricos e 2 etnográficos –, com 7 textos seminais de Antropologia da Dança, escritos por autores referenciais da área: “Para entrar na dança”, de Hugo Zemp [traduzido por Maria

Acselrad]; “Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da História Mundial da Dança com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias”, de Suzanne Youngerman; “Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social”, de John Blacking; “Dança e o Conceito de Estilo” e “A dança segundo a perspectiva antropológica”, ambos de Adrienne Kaeppler; “Uma antropóloga olha o *ballet* clássico como uma forma de dança étnica”, de Joann Kealiinohomoku; e “Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança”, de Theresa Buckland [traduzidos por Giselle Guilhon]. Constaram do livro, ainda, dois textos etnográficos: “O Laço: sobre uma dança Wayãpi do Alto Oiapoque”, de Jean-Michel Beaudet [traduzido pelo etnomusicólogo mineiro, Leonardo Pires Rosse]; e “Noite Sufi: música, ritual e êxtase na cena contemporânea parisiense”, de minha autoria; além de um texto de abertura, “Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico”, no qual apresento a disciplina Antropologia da Dança às Artes Cênicas, contrastando a perspectiva antropológica da dança com o posicionamento etnocêntrico de alguns especialistas. O livro, em termos gerais, possibilita aos leitores uma visão panorâmica das principais correntes e escolas teóricas da Antropologia, incorporadas à Antropologia da Dança, apontando as contribuições e/ou (des)contribuições dos principais teóricos da Antropologia ao longo de sua história: do evolucionismo cultural de [Lewis Morgan (1818-1881)], Edward Tylor (1832-1917) e Sir James Frazer (1854-1941); da teoria dos círculos culturais de Curt Sachs (1881-1959); passando pelo particularismo histórico e relativista de Franz Boas (1858-1942); [não mencionei os estudos clássicos sobre dança, ritual e performance dos teóricos da escola estrutural-funcionalista britânica – Radcliffe-Brown (1881-1955), Evans-Pritchard (1902-1973), Meyer Fortes (1906-1983); Hilda Kuper (1911-1992) e Monica Wilson (1908-1982), publicados em Português em 2014 pela Editora 7 Letras, numa obra organizada pela antropóloga Maria Laura Cavalcanti (UFRJ), representante da 2ª geração, sob o título *Ritual e Performance: 4 estudos clássicos*]; pela Coreologia de Gertrud Kurath (1903-1992), fundadora da Etnologia da Dança; pelo revolucionário artigo de Joann Kealiinohomoku, estudante de Herskovits, que fora aluno de Boas, sobre a etnicidade do *ballet* clássico; pelo estruturalismo de Adrienne Kaeppler; pela análise semiótica de John Blacking; até as novas perspectivas na etnografia da dança, com as contribuições de Theresa Buckland. Note-se que 3 desses autores estavam presentes no 36th ICTM – Adrienne Kaeppler, Hugo Zemp e Jean-Michel Beaudet, mencionados nesta sessão.

Um ano antes das publicações dos livros *Viva Pareia!* e *Antropologia da Dança I* (em 2012, portanto), as antropólogas Renata de Sá Gonçalves (UFF) e Patrícia Silva

Osório (UFMT) publicam na Revista Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia (v. 33, p. 13-23, 2012), o “Dossiê Antropologia da Dança – Apresentação”. A escolha do subtítulo “Apresentação” não é, certamente, fortuita. As autoras deixam clara a finalidade do texto: referendar, num primeiro momento, alguns trabalhos “que nos ajudam a problematizar e a sublinhar a centralidade do tema”; para, num segundo momento, “mostrar o caráter transversal da dança no contexto da teoria antropológica”. Algumas dessas reflexões foram gestadas no GT Antropologia da Dança, da 28ª RBA, realizada nos dias 02 a 05 de julho de 2011 na PUC-SP, em São Paulo. [Renata e Patrícia coordenaram 2 GTs consecutivos de Antropologia da Dança – um na 28ª (2012), outro na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia (2014).] Dentre os clássicos mencionados pelas autoras, encontram-se: *Os Ilhéus Andamaneses* [Capítulo V] (Radcliffe-Brown, 1922); *Arte Primitiva* (Franz Boas, 1927); “A Dança” (Edward Evans-Pritchard in *Africa*, 1928); “As técnicas corporais” (Marcel Mauss in *Sociologia e Antropologia*, 1934); “Metálogo: Por que um cisne?” (Gregory Bateson in *Steps to an ecology of mind*, 1972); *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970* (Terence Ranger, 1975); *Society and the Dance* (Paul Spencer, 1985); “Style and Meaning in Umeda Dance” (Alfred Gell in: Spencer, 1985); *A Dança Kalela. Aspectos das relações sociais entre africanos urbanos na Rodésia do Norte* (Clyde Mitchell, 1956).

Mas foi no Doutorado (2015-2019), após 5 (cinco) anos de prática docente (desde 2010), no departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE – que não tem propriamente uma cadeira de Antropologia da Dança, mas que oferece as disciplinas eletivas Arte e Antropologia, Arte e Diversidade Cultural para os cursos (Teatro, Dança, Artes Visuais) que compõem o departamento, além das disciplinas obrigatórias Danças Tradicionais do Nordeste I e II, específicas do curso de graduação em Dança – que Maria Acselrad começa, no trabalho com os alunos, a propor aulas de campo, exercícios de tradução, transposições, diálogos entre universos coreográficos diferentes, ampliando, portanto, o entendimento de dança, o entendimento de corpo, de técnica corporal:

[...] acho que é só no doutorado mesmo que eu realmente consigo, agora, não só dialogar formalmente, conscientemente, apropriadamente sobre essa Antropologia da Dança, essa tradição antropológica da dança na qual eu me situo, e que eu definiria mais como uma **antropologia da dança que dança**, porque acho que toda a minha trajetória e o meu posicionamento nesse campo tem a ver com refletir sobre as contribuições que a Antropologia da Dança pode trazer para a Antropologia, de uma maneira geral, a partir [da premissa] de que as questões antropológicas surgem do movimento, da prática do movimento, tentando levar a sério mesmo essa experiência do movimento, de que não é preciso parar pra pensar. De que se a dança é boa pra

pensar, ela também é boa pra dançar, aquela discussão um pouco do artigo do último livro da Coleção (ACSELRAD, 2018, grifo nosso).

O artigo ao qual Maria se refere – “Em busca do Corpo Perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança” – se insere no conjunto de artigos (14, ao todo, incluindo o Prefácio), que compõem o livro *Antropologia da Dança IV* (2018). Deste volume, além de Giselle Guilhon [eu] e Maria Acselrad, também participam: Márcio Pizarro Noronha (antropólogo, historiador, psicanalista / docente da UFG, em Colaboração com a UFRGS) / escreveu o Prefácio do livro), Jean-Michel Beudet (etnomusicólogo da Université Paris Ouest / supervisor de Maria Acselrad no Estágio Sanduíche), Daniela Botero Marulanda (doutoranda no PPGAC da UFBA / participante do Painel Aberto de Antropologia da Dança do 18th IUAES), Sandra Meyer (professora aposentada dos cursos de graduação e pós-graduação em Teatro da UDESC / colaborou com um artigo sobre perspectivas autoetnográficas), Patricia Aschieri (antropóloga, *performer* e dançarina de *butoh* / docente na Universidad de Buenos Aires (UBA) / um dos nomes referenciais, ao lado de María Carozzi e Silvia Citro, da Antropologia da Dança, na Argentina / coordenou o Painel Aberto Panorama da Antropologia da Dança do 18th IUAES com Giselle Guilhon), Regina Polo Müller (pioneira nos estudos em/com/sobre dança na Antropologia / e nos estudos em/com/sobre dança numa perspectiva antropológica da Dança / professora aposentada do curso de graduação em Dança da UniCamp / representante da 2ª geração), Deise Lucy Oliveira Montardo (antropóloga e etnomusicóloga / referência nos estudos sobre dança e música Guarani *mbyá* / docente no Departamento de Antropologia da UFAM), Socorro de Souza Batalha (doutoranda em Antropologia na UFAM), Samya Fraxe (dançarina e antropóloga pela UFAM), Líliam Barros (etnomusicóloga / docente do PPGArtes/UFPA / prefaciadora dos volumes I e II da coleção Antropologia da Dança), Karin Maria Vêras (mestre em Antropologia pela UFSC / doutora em Artes Cênicas pela UFBA / coordenou o GT Estudos Recentes sobre Arte, Cultura e Sociedade na IV Reunião de Antropologia do Mercosul, em 2001), Helena Wulff (antropóloga / docente da Universidade de Estocolmo, na Suécia / pesquisa modos culturais e formas expressivas numa perspectiva transnacional), Dóris Dornelles de Almeida (bailarina / docente do curso de graduação em Dança da UFV / doutoranda em Dança na Roehampton University / participante do Painel Aberto Panorama da Antropologia da Dança no 18th IUAES), Maria Tereza Flores-Pereira (docente na Escola de Administração da UFRGS / pesquisa cultura e simbolismo), Mayrila Andrade Ferreira (bailarina-intérprete-criadora / docente na Escola de Teatro e Dança da UFPA). O volume IV da Coleção traz 7 textos teóricos de

Antropologia da Dança (incluindo o Prefácio, em formato de artigo), 4 textos de cunho mais etnográfico, envolvendo estudos sobre danças indígenas dos povos Asuriní (Regina Müller), Guarani (Deise Montardo), Waiwai (Socorro Batalha), Desana (Líliam Barros) e Matipú (Karin Vêras). Todas/os participantes e/ou colaboradores do Círculo Antropológico da Dança – CIRANDA, Grupo de Pesquisa vinculado ao PPGArtes/UFPA, cadastrado no CNPq.

Felipe Berocan Veiga (Antropologia/UFF) – dança na Antropologia

Nosso encontro se deu na cidade de Pirenópolis, interior de Goiás, em agosto de 2014. Fomos apresentados no auditório da Universidade Estadual de Goiás (UEG), onde compartilhamos, instantes depois, a Mesa Redonda Festa do Divino e Boi-Bumbá, no âmbito do Simpósio Nacional Saberes e Expressões Culturais no Cerrado: Devoção e Diversão nas Tradições Culturais Populares, inserido na programação geral do Festival Internacional de Folclore e Artes Tradicionais (FIFAT 2014), realizado nos dias 21 a 31 de agosto de 2014, em Pirenópolis, GO. Estávamos, à época, ambos, em pós-doutoramento: Felipe Berocan no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), da Universidade Federal Fluminense (UFF) e no Instituto de Estudos Comparados em Administração Institucional de Conflitos (INCT-InEAC/UFF), atuando no Projeto “Continuidades e Transformações nos Mercados Metropolitanos de Economia Popular no Rio de Janeiro: um estudo sobre Economia, Política e Direito em perspectiva comparada”, coordenado pelo antropólogo Roberto Kant de Lima (UFF); Giselle Guilhon [eu] no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião (PPCIR) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), desenvolvendo a pesquisa “Rumi e Shams: Dança, Poesia e Experiência Mística no Sufismo do Século XIII”, com supervisão do filósofo Faustino Luiz Couto Teixeira (UFJF).

Nesse nosso primeiro encontro, que se restringiu à Mesa Redonda do Simpósio, eu desconhecia completamente o fato de que Felipe, além de ser uma referência nos estudos antropológicos sobre a Festa do Divino, vinha se dedicando, desde 2006 ao estudo da Gafieira Estudantina, no Rio de Janeiro. Desse fato, eu só tomaria conhecimento ao receber a inscrição do Resumo de Felipe no Pannel Aberto Panorama da Antropologia da Dança do 18th IUAES, que possibilitou o nosso segundo encontro.

Graduado (1997) em Jornalismo/Comunicação Social pela Universidade de Brasília (UnB), Felipe Berocan Veiga teve seu primeiro contato com a disciplina ao cursar [na Antropologia] Introdução à Antropologia com o professor Wilson Trajano Filho. Essa

experiência foi muito importante para Felipe por tê-lo ajudado, naquele momento, “a compreender a complexidade do ritual que estava registrando, que era a Festa do Divino Espírito Santo, na cidade de Pirenópolis, em Goiás”, e que acabou sendo o tema de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Comunicação, *O Império do Divino: Audiovisual sobre a Festa do Divino em Pirenópolis, GO*, defendido em 1997. [Ouvir as trajetórias acadêmicas de meus colegas antropólogos, Maria Acelrad e Felipe Berocan Veiga, me faz revisitar meu próprio percurso. Tal como Felipe, também me senti capturada pela disciplina Introdução à Antropologia, desde o primeiro dia de aula, no curso de graduação (1989-1992) em Ciências Sociais. A paixão pela disciplina me conduziu, em 1994, ao mestrado em Antropologia Social da UFSC. Uma mudança (ou descoberta) inesperada do desejo (o meu) – que passo do estudo da música dos índios guarani *mbyá* de Ibirama, SC (tema trabalhado na graduação) para o estudo do *sama* (ritual girante envolvendo canto, dança, música e poesia) da ordem sufi mevlevi da Turquia –, entretanto, levou-me, no limite da queda de braços com meu então orientador (que não concordou com a minha mudança de tema), a migrar do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) para o Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFSC. Assumi a orientação da pesquisa o professor Fernando Dias de Ávila Pires, que não era antropólogo, mas biólogo da Fiocruz, em Colaboração com a UFSC). Após três meses de trabalho de campo em Istanbul e Konya, na Turquia, nos meses de março, abril e maio de 1996, somados ao tempo de escrita, defendi finalmente, em 1997, a dissertação, intitulada *Entre o Camelo e o Leão: a dialética do giro dervixe*.] Mesmo ano em que Felipe defendeu o TCC.

Dois anos depois, em 1999 [ano em que viajei para a Inglaterra para cursar o doutorado em Dance Studies], Felipe ingressa, encorajado pelo professor Arno Voegel, no antigo Programa de Pós-graduação em Antropologia e Ciência Política (PPGACP) da Universidade Federal Fluminense (UFF), levando o tema – a Festa do Divino – para o mestrado. Sobre sua transição da Comunicação para a Antropologia, narrou o próprio Felipe Berocan, em entrevista a mim concedida, em agosto de 2018, via *whatsapp*:

[...] tanto o Arno Voegel, que me fez o convite, quanto seu parceiro de pesquisa, Marco Antônio da Silva Mello, que se tornou meu orientador, atuavam nessa linha de pesquisa [ritual e simbolismo], e foi aí que eu tomei contato com os primeiros trabalhos antropológicos sobre ritual, performance, drama e sobre dimensões estéticas do ritual como a dança. [...] eles haviam escrito, os três colegas [Marco Antônio Mello, Arno e José Flávio Pessoa de Barros], um livro que marcou profundamente a minha formação – *Galinha d’Angola: iniciação e identidade nos cultos afro-brasileiros* – em que há toda uma descrição e uma análise muito interessante do Xirê, que é justamente a Dança dos Orixás, no Candomblé. Essa leitura me fez pensar que eu poderia fazer algo nesse sentido, voltado para a Folia

do Divino, que é a parte inicial da Festa do Divino, em Pirenópolis, que acontece no meio rural, e que envolve também duas danças importantes, que são o Xá e o Catira. Foi no antigo PPGACP, durante o meu mestrado, [...] que eu tive contato com autores importantes desse campo de estudos [ritual e simbolismo], sobretudo a literatura de Victor Turner, que considero a mais importante para a minha formação antropológica, sobretudo porque li várias vezes, vários de seus trabalhos, e onde aparece toda a discussão sobre ritual, performance, drama social e todos esses conceitos que eu utilizei para a minha dissertação de mestrado e para a compreensão desse ritual de convocação da Festa, que acontece na cidade, que são as folias no meio rural, em Pirenópolis. Também foi nessa época que eu li outros autores da chamada Escola de Manchester, como Clyde Mitchell, com *Kalela Dance*, e Max Gluckman, e foi uma formação muito importante para que eu efetivamente me tornasse antropólogo e aderisse às perspectivas antropológicas [...] (VEIGA, 2018).

Felipe Berocan Veiga defende sua dissertação de mestrado, *A Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás: Polaridades Simbólicas em Torno de um Rito*, em 2002. Entre o término do Mestrado (em 2002) e o início do doutorado (em 2006), Felipe passa a integrar (em 2004) o Laboratório de Etnografia Metropolitana (LeMetro), coordenado pelo professor Marco Antônio da Silva Mello (UFRJ), mesmo ano que ingressou na Universidade Cândido Mendes, onde trabalharia até 2010.

Sua intenção, ao ingressar no doutorado não era, ainda, estudar a Gafieira. Felipe pretendia continuar os estudos sobre Pirenópolis, não mais na dimensão da Festa do Divino, mas sobre o cotidiano da cidade, envolvendo as famílias, a política e os problemas relacionados à expansão da área urbana, advindos do turismo e da visitação das pessoas de Brasília e de outras cidades. Foi com esse Projeto que ingressou no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da UFF, mas ainda estava em dúvida sobre o que estudar – se deveria voltar para Goiás para fazer campo ou iniciar uma nova pesquisa sistemática no Rio de Janeiro:

Foi nesse momento de certa indefinição que aconteceu aquilo que Robert King Merton chamou de serendipidade (*serendipity*), o acaso feliz, o acaso frutífero que acontece durante uma pesquisa e que muda radicalmente o curso dessa pesquisa. Eu era professor da Universidade Cândido Mendes quando fui procurado por uma aluna, dizendo que havia um dono de um negócio na Praça Tiradentes, que era um espanhol, dono da Gafieira Estudantina, que precisava de um professor, [...] de alguém que ajudasse ele a reconstituir a história da casa, cujo futuro era incerto e ameaçado de despejo pelos proprietários desse imóvel. Esses proprietários, uma irmandade religiosa, a Irmandade da Ordem Terceira do Carmo, já havia entregue uma ação de despejo a esse negócio, que era um negócio considerado o mais tradicional da dança social do Rio de Janeiro. E foi aí que eu vi que eu tinha diante de mim um tema fantástico, inédito, interessante, fácil de fazer, do ponto de vista do deslocamento, porque eu ia a pé, do meu trabalho até a Gafieira, depois das minhas aulas, na Universidade Cândido Mendes, então eu podia, rapidamente, ir a campo, não havia tantas dificuldades e... me apaixonei pelo tema, me apaixonei pelo lugar, e aí também encontrei o incentivo do meu orientador, que já havia tentado incentivar outras pessoas a estudarem a dança de salão no Rio de Janeiro. E isso tudo foi fundamental também porque integro o Laboratório coordenado pelo professor Mello, que é o Laboratório de Etnografia Metropolitana, e esse tema então iria me conduzir ao

centro da cidade, ao centro histórico do Rio, e a uma série de questões envolvendo transformações urbanas que afetavam esse circuito da dança de salão na cidade (VEIGA, 2018).

Após 5 (cinco) anos de pesquisa (2006-2011), Felipe defende, finalmente, sua Tese de doutorado, intitulada *O Ambiente Exige Respeito: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina*, emendando com dois Pós-Doutorados seguidos em Antropologia: um em 2011 mesmo, outro de 2013 a 2015. No ano de 2015, passa a integrar o quadro de professores efetivos do Departamento de Antropologia – GAP e no ano seguinte, em 2017, o Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O Pioneirismo da Bahia: segunda geração

por Giselle Guilhon

Suzana Maria Coelho Martins (Escola de Dança/UFBA) – Dança dos Orixás

Conheci Suzana Martins em 2002, no contexto da disciplina Pesquisa em Artes Cênicas, que ela ministrava, em parceria com Antônia Pereira, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde fiz o doutorado (2002-2006). Meu contato com Suzana se restringiu, à época, ao âmbito da disciplina. Vários anos depois, ao navegar pelo site do PPGAC, descobro que uma das linhas de pesquisa de Suzana é, justamente, a Antropologia da Dança. Guardei essa informação para o dia que dela precisasse, ou seja, quando a necessidade de contar a história da Antropologia da Dança no Brasil se fizesse, como agora, presente.

Suzana Martins é uma das poucas pessoas, de sua geração, no Brasil, com graduação, mestrado e doutorado em Dança. Dançarina Profissional (1969-1972) e Licenciada em Dança (1969-1973), Suzana representa, pelos meus cálculos, a quarta turma do primeiro curso de graduação em Dança da Bahia, e também do Brasil. Fundada em Salvador em 1956, numa época em que pouco ou quase nada se falava sobre formação acadêmica em Dança, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) representa o marco zero da história das graduações em Dança no país.

Ao término de sua graduação, cursada em plena ditadura militar, Suzana passa a fazer parte (via concurso público), em 1974, do corpo docente da Escola de Dança da UFBA. Quatro anos depois, viaja para os Estados Unidos da América para realizar (com bolsa CAPES) um mestrado em Dança na Educação (1978-1980) na Temple University, situada na Filadélfia, estado da Pensilvânia. Defende sua Dissertação, intitulada A

Program for Especial Methodology of Dance, em 1980, obtendo grau de Mestre. Regressa ao Brasil e, oito anos mais tarde, viaja novamente para os Estados Unidos, desta vez para cursar (também com bolsa CAPES), na mesma Temple University, o doutorado em Dança na Educação (1988-1995).

Suzana pretendia, no início do doutorado, conforme declarou recentemente, em texto autoetnográfico, que me enviou para compor o volume V da Coleção Antropologia da Dança, dar continuidade à pesquisa em Dança e Educação que havia começado no mestrado, objetivando “averiguar e reformular procedimentos metodológicos específicos para o ensino da dança nas universidades”. No decorrer do doutorado, entretanto, já no segundo semestre, os ventos começaram a soprar em outra direção:

Durante o segundo semestre do curso frequentei a disciplina *Black Performance from Africa to the New World*, ministrada por minha orientadora [Brenda Dixon Gottschild]. Uma das atividades extraclasse [da disciplina] foi participar de um congresso internacional, na cidade de Washington D. C.. Fiquei impactada com a apresentação do antropólogo norte-americano Robert F. Thompson, que apresentou uma comunicação oral, na qual fazia uma análise comparativa entre o jogo da Capoeira realizada em Angola, África, e o jogo da Capoeira realizada na cidade de Salvador, Bahia, Brasil. Ao lado da exposição teórica o capoeirista baiano Jelton Vieira, fundador da *Capoeira Foundation*, residente na cidade de Nova York, exibiu movimentos corporais da Capoeira Angola e da Capoeira Regional. Fiquei contemplando a apresentação e tive um *insight* que me levou a refletir sobre o meu próprio objeto de pesquisa. Retornamos para o hotel, mas eu não parava de pensar na apresentação e foi aí que resolvi mudar a natureza do meu objeto de pesquisa, pois algo dentro de mim dizia que eu deveria valorizar a minha própria cultura africana brasileira da Bahia. Daí emergiu [meu novo] objeto de estudo: a dança étnica dos orixás (MARTINS, 2018).

Nascia o novo objeto de pesquisa de Suzana! Mas como “seria impossível estudar e pesquisar todo o panteão dos orixás” em quatro anos de doutorado, Suzana decidiu de comum acordo com sua orientadora, recortar o projeto, focando a pesquisa em apenas um orixá. Como já tinha dançado em diversos espetáculos do Grupo Folclórico Olodumaré – conhecido, hoje, na Europa, como Brazil Tropical –, assim como participado, nos anos 1970, de outros grupos de dança de Salvador, Suzana possuía certa familiaridade com a dança dos orixás: “eu tinha experiências práticas da dança, embora eu nem soubesse o que significavam aqueles gestos e movimentos”:

Diante disso, escolhi o orixá Yemanjá Ogunté. Foram duas as razões que me instigaram a pesquisar esse orixá. Primeiro, por ser um orixá que possui em seu arquétipo dois aspectos associados à natureza: o elemento água e o elemento terra, pois se relaciona com o orixá Ogum. O corpo de Yemanjá Ogunté em movimento, unido aos sons altos e fortes dos atabaques, criando dinâmicas de contraste na composição coreográfica e musical, aliados às cores brilhantes de sua vestimenta litúrgica e a seus atributos simbólicos, bem como ao cheiro de alfazema no ar, entre outros fatores, me motivaram a mergulhar nesse universo. Na análise e descrição criei um texto, a partir dos movimentos, gestos, ritmos e seus vários níveis de

contexto (arquetípico, mitológico, cultural e religioso). A segunda razão foi uma leitura de búzios feita pela Ialorixá mãe Nini, do Candomblé Ilê Axé Jagun, em que me disse que Yemanjá Ogunté é o orixá que rege a minha cabeça, o meu intelecto (MARTINS, 2018).

Suzana tentou convencer sua orientadora de que não seria preciso realizar pesquisa de campo, uma vez que “já possuía os movimentos e gestos dos orixás gravados em sua memória corporal”. Brenda, segundo Suzana, reagiu negativamente e “de forma até autoritária”, ressaltando que o trabalho de campo (observação *in loco*) era de fundamental importância para o êxito de sua pesquisa. “Ela estava absolutamente correta”, reconheceria Suzana mais tarde:

A pesquisa se torna relevante e contextualizada de modo satisfatório quando a artista/pesquisadora compreende que as sutilezas das ações e atitudes do grupo social escolhido não estão descritas nos livros, principalmente, temas relacionados à cultura e à religião do Candomblé. É [condição] sine qua non a realização da pesquisa de campo, combinada com outros métodos e técnicas de pesquisa qualitativa (MARTINS, 2018).

A fim de compreender melhor os procedimentos metodológicos a serem adotados em sua nova pesquisa – que envolvia aspectos não apenas artísticos, mas também étnicos, culturais e religiosos – Suzana cursou, por dois semestres consecutivos, a disciplina *Cultural Anthropology Studies*: “nesse trajeto descobri que os teóricos da Antropologia da Dança – André Le Breton, Anya Peterson Royce, Judith Lynne Hanna, entre outros – eram os mais indicados e os que melhor se adequavam ao meu objeto de estudo”.

Em seus primeiros contatos com os estudos etnográficos, Suzana compreendeu “que para analisar, descrever e interpretar o corpo divinizado [pelo orixá], em seus vários níveis de significação, era necessário compreender o corpo em movimento (como meio de comunicação religiosa), assim como identificar os elementos étnicos, estéticos e culturais que permeavam as ações (rituais e festas públicas) e as atividades cotidianas da casa (o terreiro):

Apliquei outros métodos e técnicas de observação *in loco*, tais como análise da performance; entrevistas formais e informais com artistas da dança, envolvidos no Candomblé – ogãs e equedes – e outros religiosos da casa, como alabês [líderes da orquestra de atabaques e outros instrumentos]; filmei e analisei os vídeos das festas; revisitei a literatura e usei a minha própria memória corporal para analisar sequências de movimentos e gestos de Yemanjá Ogunté.

Após quatro anos de curso, um de trabalho de campo e mais um ano redigindo a monografia, Suzana defendeu finalmente, em 1995, sua tese, intitulada *A Study of the Dance of Yemanjá in the ritual ceremonies of Candomblé of Bahia*, retornando em

seguida ao Brasil. Dois anos depois, em 1997, recebe um convite de Armindo Bião, que viria a ser meu orientador de doutorado, para participar da equipe de criação e implantação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, junto a outros professores de Dança e de Teatro. No PPGAC, inseriu-se na linha de pesquisa Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea, iniciando um novo ciclo de atividades profissionais: “os horizontes se ampliaram, as fronteiras se afrouxaram e a produção de conhecimentos e troca de saberes se avolumaram, dentro e fora do Brasil”.

Em 2008, Suzana Martins publica o livro *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, fruto de sua tese de doutorado, através do edital “Fomento à Cultura”, do Governo do Estado da Bahia. Em 2012, viaja para a Polônia a fim de participar, na cidade de Cracóvia, do IV International Festival of Anthropology of Dance: creating the world through dance-genesis ibero-americana. Lá, proferiu a palestra intitulada “Candomblé a danced ritual: anthropological approach of a researcher” e ministrou um workshop de Samba de Roda para os participantes do Festival: “foi interessante observar os acadêmicos estrangeiros cantando (em português), requebrando e acompanhando o ritmo com palmas”.

Não muito diferente do que aconteceu na Festa de Confraternização do 18th IUAES World Congress, realizada na quadra da Escola de Samba Consulado, na noite de quinta-feira, 19 de julho de 2018, em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Os Folcloristas e o Chão: primeira geração

por Maria Acselrad

Não há de ser à toa que os estudos antropológicos sobre dança surgem de forma dispersa e descontínua, no Brasil. Primeiro como tópico, aspecto de fenômenos sempre mais abrangentes, nos primórdios da antropologia brasileira, comprometida com uma visão totalizante dos povos e comunidades que etnografava. Depois, compondo um panorama caleidoscópico, no caso dos projetos de mapeamento e constituição de acervo, influenciados por um espírito romântico e colecionista, assim como pelos ventos do movimento modernista e pela recente institucionalização do campo da antropologia nas universidades brasileiras. Somente muito mais tarde, a dança revela-se como objeto de estudo por excelência, do qual viriam a emergir teorias etnográficas e sobre os quais o próprio método antropológico passaria a ser repensado, de modo a adequar-se às necessidades de um objeto dançante.

Para além do fato de sua entrada no mundo acadêmico ser relativamente recente – o primeiro curso universitário de dança, como vimos anteriormente, é da década de 50 e os mais de trinta cursos atualmente em funcionamento (VIEIRA, 2015) foram criados dos anos 80 para cá –, pairou por muito tempo sobre a dança a sombra de sua dimensão indizível. Seja por sua efemeridade, impermanência no tempo e no espaço, seja pela limitação de nossa linguagem escrita, sempre aquém das qualidades moventes que caracterizam a complexidade da experiência coreográfica.

Mas o que nos cabe aqui para concluir este artigo é referenciar, além de reverenciar, algumas iniciativas pioneiras que, embora não se considerassem à época, práticas de pesquisa exatamente antropológicas voltadas para a dança, flertaram intimamente com esta abordagem disciplinar e aqui, em nossa ilusão biográfica, atuam como bases para esta genealogia do que teria sido uma primeira geração de pesquisadores. Apontando direções, problematizando conceitos, revelando futuras conexões, este foi o chão sobre o qual demos os nossos primeiros passos. Para isso, é mais do que necessário destacar a importância da produção intelectual dos folcloristas. Ainda que fortemente comprometidos com o projeto de construção de uma identidade nacional, o fizeram de modo a serem os primeiros responsáveis por formular um discurso sistemático sobre a cultura popular, vindo com isso a abrir os caminhos para se pensar a dança, fora de padrões hegemônicos e integrada a outros fatores sociais.

O processo de valorização da cultura popular teve seu início no século XIX, na Europa, com o movimento romântico que identificava nas expressões populares aspectos relacionados ao exotismo, ao purismo e ao primitivismo, o que em meio a um processo de urbanização e industrialização, indicava que o elogio do popular poderia revelar vestígios da memória de uma civilização em vias de desaparecimento ou algo do que ela um dia teria sido de forma homogênea (BURKE, 1989).

Um marco temporal relevante nesse campo de estudos é a criação, pelo etnólogo inglês William John Thoms, do neologismo anglo-saxão *folk-lore*, em 1845. Adotado pela maioria das línguas europeias para definir seu objeto, esse termo vinha em substituição a outros – “antiguidades populares” e “literatura popular” – que designavam a prática comum, na Europa desde o século XV, de recolher as tradições preservadas pela transmissão oral entre os camponeses, identificando nelas uma sabedoria incomum (VILHENA, 1997). Desta forma, a tradição oral era descoberta pelos intelectuais da época como uma via de acesso direto às características originais da nação.

No Brasil, o projeto fundador de uma nação brasileira, buscando a solução para o problema do “atraso”, amparado por uma perspectiva evolucionista, relacionou cultura

popular e identidade nacional, fazendo emergir uma supervalorização de aspectos regionais e exóticos como um meio de afirmação nacional e justificação ideológica para um otimismo social (CÂNDIDO, 1973), amenizando a crise que as disputas entre centro e periferia refletiam também para dentro do país. Nesse contexto, ainda segundo Cândido, o orgulho da miscigenação como resultado do processo de formação da cultura brasileira surge como ideia síntese, enaltecida de um espírito harmônico de convivência entre os povos, distante dos conflitos enfrentados por esses atores envolvidos em condições históricas, sociais, políticas e econômicas desiguais.

Sob a designação de folclore, nessa época, por alguns considerado um ramo da Antropologia Cultural, incluíam-se versos, contos, lendas, melodias, costumes e crenças. Mas vale destacar que os folguedos¹ e, portanto, suas danças só viriam a integrar o conceito de folclore muito mais tarde, já nos anos 50, possivelmente em consequência do argumento acima mencionado sobre seu aspecto inapreensível.

A experiência da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, idealizada por Mário de Andrade, à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938), no entanto, representa um primeiro esforço em direção ao mapeamento das culturas populares, constituindo um acervo etnográfico de valor inestimável sobre nossas danças.

Percorrendo boa parte dos estados do Nordeste, com o objetivo de fotografar, filmar e gravar manifestações da cultura popular e tradicional, a fim de “mostrar o Brasil aos brasileiros” (CARLINI, 1994), a Missão reuniu mais de mil melodias e fotografias, além de centenas de objetos e alguns filmes de expressões como Coco, Bumba-Meu-Boi, Cabocolinho, Reisado, Rojão, Forró, Cantos de Trabalho, Torés, entre outras manifestações culturais.

Graças a alguns desses registros audiovisuais, produzidos pela Missão, e das cadernetas de campo que o acompanhavam, é que temos acesso, hoje, por exemplo, a uma "análise coreográfica do Catimbó de João Pessoa", desenvolvida por Luís Saia, chefe da Missão, e compilada por Oneyda Alvarenga no volume III, dedicado ao Catimbó, dos Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, publicados em 1949.

Ali, a partir de uma *sessão de mesa* conduzida por Luis Gonzaga Ângelo e sua esposa Sebastiana Maria Ângelo, são descritas a posição dos dançantes em torno da mesa; os movimentos do tronco em círculos daqueles que compunham a roda; as batidas de pé

¹ Em 1953, por ocasião do II Congresso Brasileiro de Folclore, adota-se a denominação *folgado* para as expressões coreográficas com presença de entredo dramático, ainda que com motivações, objetivos e significados variados. Embora considerada por alguns folcloristas como imprópria por generalizar o sentido do lazer, veio uniformizar o uso de categorias, tais como bailados, danças dramáticas, espetáculos populares, entre outras (BENJAMIN, 1989).

no chão dando "impressão de bebedeira", e a queda de uma participante durante a sessão, que se caracterizava como de iniciação aos processos de cura, enquanto os demais participantes soltavam baforadas de cachimbo, faziam vibrar os maracás que tinham em mãos e estalavam flechas em sua direção.

Registro histórico de enorme importância, sobretudo se lembrarmos que neste período os cultos de matriz afro e ameríndia encontravam-se sob perseguição do estado – cuja política de racismo institucional mandava fechar casas de culto, apreender instrumentos musicais e demais objetos rituais, além de exigir licenças pesadas para que as brincadeiras populares pudessem circular pelas ruas – junto com os demais fonogramas, fotografias e vídeos. Atualmente, isso tudo se encontra reunido na Discoteca Oneyda Alvarenga e no Acervo Multimídia do Centro Cultural São Paulo, alimentando de referências – parte significativa das pesquisas desenvolvidas nesta área, até os nossos dias.

Ligada ao Departamento de Cultura também estava a Sociedade de Etnografia e Folclore (1935-1939), resultado de um curso de etnografia ministrado pela antropóloga Dina Lévi-Strauss, no período em que o casal Dina e Claude esteve no Brasil, colaborando com a criação do Departamento de Antropologia da USP. A Sociedade tinha como objetivo orientar, promover, incentivar, manter intercâmbio com outras instituições, além de realizar cursos, viagens de estudo e divulgação de trabalhos etnográficos (AZEVEDO, 2000).

Algumas pesquisas, financiadas pelo Departamento de Cultura, e ligadas à Sociedade, merecem destaque aqui. Em 1937, o maestro Camargo Guarnieri, a fim de participar do II Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, aproveita para registrar cantos e danças, inclusive do Candomblé baiano, para compor o acervo da Discoteca Pública Municipal. No mesmo ano, por ocasião do I Congresso Internacional de Folclore, realizado em Paris, é desenvolvida uma pesquisa no interior de São Paulo, abordando a relação entre proibição alimentar, danças populares e medicina popular. O resultado desta pesquisa que, de acordo com Azevedo (2000), pode ser considerado o primeiro ensaio brasileiro de cartografia folclórica, foi publicado nos Anais do congresso com o título "Études Cartographique des Tabous Alimentaires et des Danses Populaire".

Mas é somente com *Danças Dramáticas do Brasil*, publicado em 1959, por Oneyda Alvarenga, a partir das notas e artigos dispersos produzidos por Mário de Andrade, com base no material reunido por ele na viagem feita ao Nordeste, em 1929, que temos uma obra potencialmente seminal para os estudos de Antropologia da Dança no Brasil. Para além de uma compilação das jornadas, trechos dramáticos, partituras,

descrição de personagens e referências a informantes ligados às Cheganças e Pastoris (Tomo 1), Congos, Maracatus e Cabocolinhos (Tomo 2), Bumba-Meu-Boi do Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará, Boi-Bumbá do Amazonas e as Congadas e Moçambiques de São Paulo (Tomo 3), o que temos ali é uma teoria sobre o surgimento dessas danças, suas principais características, além de algumas hipóteses sobre seus mecanismos de sobrevivência e transformação.

"Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças dramáticas" (ANDRADE, 1982, p. 23). Assim, Mário de Andrade dá início à sua obra. Mas o que vemos ao longo da introdução ao Tomo 1, para além desta correlação intrínseca e da aparente sobreposição da dança pela música, é a ênfase na importância de serem compreendidas tais danças, de acordo com seus sentidos e formas de organização, o que inclui: um fundo religioso comum, resultado do encontro de tradições pagãs e procissões cristãs, as embaixadas ou entrecos dramáticos mesclados de canto e dança, organizados em suíte, com forte interesse pelo cômico, presença de cortejos, relação com os brinquedos ibéricos populares e com o tema da luta pela vida, onde "o heroísmo, a coragem, os trabalhos cotidianos, a tradição profana, a pátria, a guerra, a história concorrem vastamente com toda a sua simbólica" (ANDRADE, 1982, p. 27).

Com relação ao conteúdo, Mário de Andrade dividiu as danças dramáticas entre Reisados – onde o tema da morte e da ressurreição da entidade principal do bailado predominaria como, por exemplo, “no Bumba-Meu-Boi, nos Cabocolinhos, nos Cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados [...]” (1982, p. 25) – e Pastoris e Cheganças, que através da luta do bem contra o mal, articulariam "a noção de perigo e salvação" (1982, p. 25). Essa distinção provém, no entanto, muito possivelmente, daquela proposta por Sílvio Romero em *Cantos Populares do Brasil* (ROMERO, Tomo 1, [1894], 1954), em capítulo dedicado aos Bailes, Cheganças e Reisados. Salvo por Romero diferenciar as Cheganças dos Bailes Pastoris, estes que seriam dançados "por meninos de ambos os sexos, ou, raramente, por moços e moças, ainda na flor da idade, e das melhores famílias" (1954, p. 301).

A preocupação com o que viria a definir tais danças, no entanto, não se depreende de uma reflexão sobre como denominá-las. Afinal, "nunca houve um nome genérico designando englobadamente todas as nossas danças dramáticas. E as confusões de designação, mesmo entre os folcloristas, têm sido bem grandes. Mesmo alguns dos bailados jamais foram nomeados senão pelos seus nomes próprios" (ANDRADE, 1982, p. 33-34). Compreender os limites ou abrangência na utilização de certos conceitos

generalistas tais como dança, arte, estética, em contextos ditos não ocidentais, já tomou bastante tempo e até hoje ocupa lugar privilegiado nas discussões de antropólogos implicados no debate sobre sua possível transculturalidade, isto é, sobre a capacidade particular ou universal da apreciação qualitativa ligada, neste caso, aos sentidos².

A verdade é que esses sobrevoos panorâmicos e caleidoscópicos já apontavam para a necessidade de mergulhos etnográficos em águas cada vez mais profundas, como os trabalhos de Édson Carneiro em *Candomblés da Bahia* (1948), *Samba de Umbigada* (1961) e *Folgedos Tradicionais* (1974), Guerra Peixe em *Maracatus do Recife* (1955) e *Cabocolinhos do Recife* (1956), Théo Brandão em *O Reisado Alagoano* ([1953]; 2007), Katarina Real em *O Folclore no Carnaval do Recife* (1967), Roberto Benjamin em *Folgedos e Danças de Pernambuco* (1989). Mas dentre tantas obras que poderiam ser aqui mencionadas, chamamos atenção para três em particular: *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934* (1935), de Cecília Meirelles; *Folclore Nacional*, de Alceu Maynard de Araújo (1964); e a *História dos Nossos Gestos* (1976), de Luís da Câmara Cascudo.

No caso de *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934* ([1935], 2003) de Cecília Meirelles, resultante de uma exposição inaugurada em 1933, desta mais que reconhecida poetisa cuja participação no Movimento Folclórico talvez não seja equivalente, a publicação veio suprir a necessidade de "saber o nome certo das coisas", comprometida com "a paixão de transportar-se para o outro, exilar-se no outro, ver com os olhos dele para melhor apreendê-lo e com ele se relacionar" (MEIRELLES apud SOARES, 2003, p. 13).

Seus estudos de movimento revelam afinidade com o olhar etnográfico, influenciado pelas leituras de Marcel Mauss, vindo constituir-se mesmo como um dos primeiros "documentos de práticas e linguagens gestuais do samba e dos terreiros cariocas para as décadas de 20 e 30, se entendermos o corpo humano como um objeto de percepção, com qualidades significantes" (SOARES, 2003, p. 19).

Buscando definir e distinguir o samba, o batuque e a macumba, estes "restos de costumes diversos dos vários povos negros transplantados para o Brasil" (MEIRELLES, 2003), seus desenhos, acompanhados de legendas descritivas, trazem baianas, bambas e cabrochas gingando, golpeando, girando e produzindo ondulações do corpo, com ênfase

² Um dos exemplos desta discussão encontra-se em WEINER et ali. "Aesthetics is a cross-cultural category". In: INGOLD, Tim. (Ed.) *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, 1996, p. 251-293 (Debate organizado na Universidade de Manchester, que contou com a participação de Howard Morphy, Joanna Overing, Jeremy Coote e Peter Gow.)

nos quadris e gestos de braço que alternam suavidade e exaltação, numa explosão de cores, linhas, traços e texturas que por meio da aquarela, do nanquim, do grafite e do pastel expressam a dinâmica gestual de uma movimentação carregada de reverência e solenidade, elegância e sensualidade.

Em *Folclore Nacional*, de Alceu Maynard de Araújo, obra dividida em dois volumes, um dedicado às *Festas, Bailados, Mitos e Lendas* (Vol. 1), outro às *Danças, Recreação e Música* (Vol. 2), o autor faz amplo uso de descrições, fotografias, mapas, partituras, transcrições de versos e diálogos. Reconhecendo também o perigo das definições generalizantes e das classificações precipitadas, investe em métodos tais como o da cinegrafia, de modo a fazer, com base nesses registros, ilustrações figurativas, exemplificando gestos característicos, assim como diagramas de planta baixa, permitindo elaborar uma representação gráfica que facilitasse a visualização das danças por ele estudadas.

Assim, o autor passeia pelas origens, função social, localização geográfica, áreas de difusão, música, afinação de instrumentos e indumentária de danças como o Fandango, o Cururu, a Dança de São Gonçalo, o Cateretê, o Jongo, a Quadrilha, a Congada, a Marujada, os Cabocolinhos, os Lambe-Sujo, entre tantas outras. "Para nós a coreologia é uma ramo da antropologia, daí nosso interesse pelas danças folclóricas", diz Maynard de Araújo. E conclui sua introdução ao volume 2, citando o crítico de arte e coreólogo Nicanor Miranda: "No princípio, era o movimento" (ARAÚJO, 1964, p. 12).

Já em a *História dos Nossos Gestos* (1976), assim como Meirelles, influenciada por Marcel Mauss, e também por Lévy-Bruhl, Luís da Câmara Cascudo aposta na universalidade da linguagem gestual, segundo o autor, a primeira forma de comunicação humana. "Dedos e braços falaram milênios antes da voz. As áreas do entendimento mímico são infinitamente superiores às da comunicação verbal. A mímica não é complementar, mas uma provocação ao exercício da oralidade. Sem gestos a palavra é precária e pobre para o entendimento temático" (CASCUDO, 1976, p. 6).

Ligados a uma ação ou intenção específica, ou ainda tendentes a uma abstração, os gestos estariam sempre atrelados a uma dimensão semântica, de expressão pessoal ou coletiva. Em diálogo com os trabalhos de Rossini Tavares de Lima em *Gestos Populares de São Paulo* (1953), e Veríssimo Melo em *Universalidade dos Gestos Populares* (1958), contando com referências de autores como Roquete Pinto em *Rondônia* (1917), o que veio a contribuir para as eventuais análises comparativas ali presentes, Cascudo identifica como um dos critérios mais comuns de organização dos gestos, o entendimento de suas intenções funcionais, comunicativas, normativas, devocionais.

Dentre os trezentos e trinta e três gestos descritos no livro figuram, por exemplo, o gesto de *bater o pé no chão*, considerado "sinônimo de dançar (...), a primeira figura coreográfica registrada no mundo. Documentam as pegadas na gruta de Tuc d'Audoubert (Ariège, França) e o desenho das mulheres bailarinas em Gogull, Lerida, Espanha, referentes ao Paleolítico e ao Epipaleolítico europeu" (1976, p. 21). Ali também encontramos o *gesto da umbigada*, de origem angolana: tendo viajado até o Zaire e passado pelo Congo, Moçambique e Portugal, ele é encontrado no Brasil, por Von Martius "em 1818 entre os Puris, explicável pela presença de escravos na convivência indígena" (1976, p. 29). Ou, ainda, a *pirueta da liberdade*, considerado um gesto milenar, mas cujos processos de ressignificação conservaram sua expressividade funcional, mesmo que apartada de um caráter cerimonial. O giro em torno de si mesmo "exibia o direito de escolher o rumo sem constrangimento". Era comum, que o senhor conduzisse o escravo à presença de um pretor onde se via "a menção do autodomínio materializar-se numa rápida sucessão de voltas, valendo a frase: 'Vou para onde quiser!'" (1976, p. 67), o que constituía-se como um dos processos de alforria na Roma antiga.

A essas obras e registros, todos eles iniciativas pioneiras do que hoje podemos chamar de uma Antropologia da Dança, somam-se muitos outros. O chão sobre o qual esse ramo da Antropologia deu seus primeiros passos no Brasil é um território de contornos sinuosos, nem sempre desenvolvido em linha reta, mas de larga e multifacetada abrangência, cuja memória há que se visitar muito mais vezes e com renovada curiosidade.

Nossa perspectiva genealógica não teve por objetivo realizar levantamento exaustivo de obras e autores, mas propor uma forma de olhar para esse campo. Dentre as tarefas do genealogista está a de assegurar o lugar da dispersão na ordem dos acontecimentos (FOUCAULT, 1979, p. 21). Por meio de uma cronologia reversa e não-linear, que reconhece descontinuidades, períodos hiper-produtivos e giros conceituais, de um campo de estudos atravessado por diferentes áreas e abordagens, cujas zonas de fronteira nos parecem bem férteis, observamos os processos de emergência e desenvolvimento da produção antropológica em dança. Alguns aspectos dessa trajetória merecem aprofundamento, como por exemplo, o diálogo da produção antropológica brasileira com a europeia, norte e sul-americana. A dimensão encarnada dessa história, escrita na maioria das vezes por mulheres (CITRO, 2012), também sugere novas reaproximações entre pesquisadoras e danças estudadas e praticadas. A conexão dessa produção com áreas afins, como os Estudos da Performance, a Etnologia Ritual, a

Etnocologia, e até mesmo com os Estudos em Dança pode, igualmente, vir a contribuir para problematizar antigas e novas relações.

O que consideramos importante ressaltar é que nestes tempos em que se queimam museus nacionais, tendo parte de nosso passado pulverizada³ e, conseqüentemente, nosso futuro incerto e por ora congelado⁴, as pesquisas sobre nossas danças convocam a firmeza de nossas pernas, a flexibilidade de nossos braços e a liberdade de nossas cabeças. Este artigo é nosso gesto, nosso grito: aqui se faz Antropologia da Dança!

Referências bibliográficas – com quem dançamos e pensamos

Antropologia [bibliografia estrangeira]

BATESON, Gregory. “Metalogues: Why a swan?” In: *Steps to an ecology of mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

BOAS, Franz. “Literatura, Música e Dança”. In: *Arte Primitiva*. (Trad. Fábio Ribeiro) Petrópolis: Vozes, 2014. p. 288-327.

CITRO, Silvia. “Cuando escribimos y bailamos – genealogias y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coords.). *Cuerpos en movimiento – antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 17-64.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. “A dança”. [1928] In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.) *Ritual e performance. 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 21-38.

FORTES, Meyer. “Festivais rituais e coesão social no interior da Costa do Ouro”. In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.) *Ritual e performance. 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 39-57.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

³ No dia 2 de setembro de 2018, assistimos à queima total do prédio e, conseqüentemente, do acervo do Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, num incêndio de gigantescas proporções, em que coleções de valor histórico inestimável, de povos e culturas já extintas foram completamente perdidas. Sem que as causas fossem esclarecidas, mesmo com um impacto de dimensão internacional, o descaso público das autoridades governamentais ficou evidenciado como uma tragédia mais do que anunciada, uma vez que os recorrentes cortes orçamentários e a falta de investimentos na instituição levaram-na a paralisar suas atividades inúmeras vezes, sem que suas reivindicações fossem atendidas.

⁴ Com o Golpe de Estado instituído pelo Congresso Nacional em agosto de 2016, que destituiu a presidenta Dilma Rousseff de suas atribuições e deu início a um conjunto de reformas trabalhistas e previdenciárias, foi instituída em 2017 a PEC 95, conhecida por PEC da Morte, uma emenda constitucional através da qual foram congelados, por vinte anos, os gastos públicos destinados à Saúde e à Educação. As conseqüências dessa medida e seus impactos nas futuras gerações são de uma gravidade cuja dimensão ainda não se pode precisamente avaliar.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. [1ª ed. 1890] Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

GELL, Alfred. “Style and meaning in Umeda dance”. In: SPENCER, Paul. *Society and the dance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

GLUCKMAN, Max. *Essays in the ritual of social relations*. Manchester University Press, 1962.

KUPER, Hilda. “Um ritual de realeza entre os suazi”. In: CAVALCANTI, Maria Laura. (Org.). *Ritual e performance. 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 59-101.

MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MITCHELL, J. Clyde. *The Kalela Dance*. Rhodes Livingstone Paper 27. Manchester University Press, 1956.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. *The Andaman Islanders*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1948.

RANGER, Terence. *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970*. London: Heinemann, 1975.

SPENCER, Paul (ed.). *Society and the dance*. Cambridge University Press, 1985.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1988.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Orgs.). *The anthropology of experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

TYLOR, Edward Burnett. “A linguagem gestual”. [1865] Tradução: César Augusto de Assis Silva et all. *Ponto Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*. [On Line] v. 4, p. 1-15, 2009. [A partir da 2ª ed., de 1870.]

WILSON, Monica Hunter. “Ritual e simbolismo nyakyusa”. In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.). *Ritual e performance. 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 103-121.

Etnomusicologia [brasileira e estrangeira]

BEAUDET, Jean-Michel. Com a participação de Jacky Pawe. *Dançaremos até o Amanhecer. Uma etnologia movimentada na Amazônia*. [Tradução: Leonardo Pires Rosse] São Paulo: EdUSP, 2017.

_____. “O laço: sobre uma dança Wayâpi do Alto Oiapoque”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 155-170.

BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

_____. “Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-86.

MENEZES BASTOS, Rafael José. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. (Coleção Brasil Plural) Florianópolis: Ed. A UFSC, 2013.

_____. *A musicológica Kamayurá: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

SANDRONI, Carlos. *Samba de roda no recôncavo baiano*. Brasília: Iphan/MinC, 2007. (Vol. 1)

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (V. 1)

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. “John Blacking ou uma sociedade sonora e saudavelmente organizada”, *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 191-200.

ZEMP, Hugo. “Para entrar na dança”. Tradução: Maria Acselrad. In: CAMARGO, Giselle G.A. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Ed. Insular, 2013. p. 31-56.

Antropologia da Dança [europeia, norte-americana, sul-americana]

ASCHIERI, Patricia. “Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2017. p. 75-104.

ASCHIERI, Patricia; CITRO, Silvia (Orgs.). *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

BUCKLAND, Theresa Jill. “Authenticity and cultural memory: the politics of embodiment”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 33, p. 1-16, 2001. USA: ICTM, 2001.

_____. “Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança”. Tradução: Giselle G. A. Camargo. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Ed. Insular, 2013. p. 143-153.

GIURCHESCO, Anca. “The power of dance and its social and political uses”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 33, p. 109-122, 2001. USA: ICTM, 2001.

GRAU, Andrée. “Ritual and ‘modernization’: the Tiwi exemple”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 33, p. 73-82, 2001. USA: ICTM, 2001.

HANNA, Judith L. *Anthropology and the Dance*. CORD/Research Annual VI. Tamara Comstock (ed.) Tucson, The University of Arizona, 1970.

_____. “Movements toward understanding humans through the anthropological study of dance”. *Current Anthropology*, v. 20, n. 2, p. 313-339, jun. 1979.

KAEPLER, Adrienne. “A dança na perspectiva da Antropologia Social”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 97-121.

_____. “Dança e o conceito de estilo”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96.

KAEPLER, Adrienne. “Structured movement systems in Tonga”. In: SPENCER, Paul (Org.). *Society and the dance*. Cambridge University Press, 1985.

KEALIINOHOMOKU, Joann. “Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142.

ROYCE, Anya Peterson. *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1977.

WULFF, Helena. “Expressão Etérea: paradoxos do ballet como cultura física globalizada”. Tradução: Dóris Dornelles de Almeida. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018. p. 193-214.

YOUNGERMEN, Suzanne. “Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da *História Mundial da Dança* com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 57-74.

Antropologia da Dança (segunda geração) [bibliografia brasileira]

CAVALCANTI, Maria Laura (Org.). *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

_____. *Ritual e Performance: 4 estudos clássicos*. (Coleção Antropologia e Sociologia) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MARTINS, Suzana. *A Study of the dance of Yemanjá in the ritual ceremonies of the candomblé of Bahia*. (Tese de doutorado) Filadélfia, Pensilvânia: The Dance Department of Temple University, 1995.

MARTINS, Suzana. *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGABA, 2008.

MÜLLER, Regina Polo. “Performance e corpo em movimento no ritual indígena e nas Artes Cênicas”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2017. p. 127-139.

_____. *A pintura do corpo e os ornamentos Xavante: arte visual e comunicação social*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social) Campinas: UniCamp, 1976.

MÜLLER, Regina Polo. *De como cinquenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade indígena: os Asuriní do Xingu*. (Tese de Doutorado em Antropologia) São Paulo: USP, 1987.

Antropologia da Dança (terceira geração) [bibliografia brasileira]

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro, RJ: PPGSA/UFRJ, 2002.

_____. “Cavalo-Marinho: a dança das figuras. In: CAMARGO, Giselle G. A. *Cadernos de Dança*”. *Revista de Estudos e Pesquisa em Antropologia da Dança e do Corpo*. Florianópolis: Mosaico, 2003. p. 35-41.

_____. *Seu Mestre Bonito d’aonde vem? Rodas, Pareias e Torés: a dança dos praiás Pankararu*. (Monografia de Especialização) Recife, PE: UFPE, 2004.

_____. *Viva Pareia! Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

_____. “Dança, corpo e cultura: uma proposta de diálogo entre o ensino formal de dança na universidade e a transmissão de saberes nas danças populares e tradicionais”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança II*. Florianópolis: Insular, 2015. p. 287-302.

_____. “Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018. p. 51-64.

BARROS, Líliam; AMARAL, Paulo Murilo (Orgs.). *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA*, V. 2. Belém: Paka-Tatu, 2011.

BARROS, Líliam. “Corpo, dança e música no Alto Rio Negro”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2017. p. 159-173.

CAMARGO, Giselle G. A. *Música, identidade étnica, territorialidade: uma aproximação preliminar dos índios guarani de Ibirama, SC*. (TCC em CSO) Florianópolis: UFSC, 1992.

_____. *Entre o camelo e o leão: a dialética do giro dervixe*. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis, SC: PPGH/UFSC, 1997.

_____. *A arte secreta dos dervixes giradores: um estudo etnocenológico do sama Mevlevi*. (Tese de Doutorado). Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2007.

_____. *Sama: etnografia de uma dança sufi*. Florianópolis: Mosaico, 2002.

_____. *Mukabele: ritual dervixe*. Florianópolis: Insular, 2010.

_____. (Org.). *Antropologia da Dança I [2013], II [2015], III [2015], IV [2018]*. Florianópolis: Insular, 2013, 2015, 2015, 2018.

CAROZZI, María Julia (Coord.). *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

GONÇALVES, Renata S. *Os ranchos pedem passagem. O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/ Secretaria das Culturas, 2007.

GONÇALVES, Renata de Sá; CAVALCANTI, Maria Laura (Orgs.). *Carnaval em Múltiplos Planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

GONÇALVES, Renata S. *A dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2010.

GONÇALVES, Renata S.; OSÓRIO, Patrícia Silva. “Dossiê: Antropologia da Dança. Apresentação”. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, Niterói, n. 33, p. 13-23, 2º Sem. 2012.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka. Música, Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo: EdUSP, 2009.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira; BATALHA, Socorro de Souza; FRAXE, Samya. “Para uma antropologia da dança na Amazônia”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2017. p. 141-158.

VEIGA, Felipe Berocan. *A Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás: Polaridades Simbólicas em Torno de um Rito*. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro: PPGACP/UFF, 2002.

_____. *O Ambiente Exige Respeito: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina*. (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: PPGA/UFF, 2011.

_____. *A Dança das Regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas*. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 33, p. 51-69, 2013.

_____. “Os ventos que vêm da Lapa: a dança social e a Praça Tiradentes como palco de transformações urbanas no centro carioca”. In: MILLÁN, Maróa; BRITES, Walter (Orgs.). *Ciudades Vivas: Imaginaciones sobre el territorio*. 1ed. Posadas: UNaM; CONICET, 2014, v. 1. p. 158-192.

“Antropologia da Dança” (primeira geração) [bibliografia brasileira]

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

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil. 1º, 2º e 3º tomos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Vols. 1 e 2*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

AZEVEDO, José Eduardo. "Apresentação". In: *Acervo de Pesquisas folclóricas de Mário de Andrade 1935-1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Roberto. *Folgedos e Danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BRANDÃO, Théo. *O Reisado Alagoano*. Maceió: EDUFAL, 2007 [1953].

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

CÂNDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". *Argumento – revista mensal de cultura*. Ano 1, n. 1, out. 1973. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1973.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá, que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

CARNEIRO, Edson de Souza. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Museu do Estado da Bahia, 1948.

CARNEIRO, Edson de Souza. *Folgedos tradicionais*. Conquista: Rio de Janeiro, 1974.

_____. Edson de Souza. *Samba da Umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1961.

MEIRELLES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo (1926-1934)*. São Paulo; Martins Fontes, 2003 [1935].

MOLINA, Alexandre José. *(Im)pertinências curriculares nas licenciaturas em Dança no Brasil*. (Dissertação de Mestrado.) Salvador: Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2008.

ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil. Tomo 1, Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VIEIRA, Marcilio de Souza. "A dança em cena: reflexões para o ensino superior de dança". *Dança*, v. 4, n. 1 p. 25-33, jan./jun. 2015.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.