



Escrever “a dança” em antropologia: a violência da pesquisa na ponta da caneta

Mahalia Lassibille

Université de Paris 8 –Vincennes Saint Denis

Tradução para o português: **Joana Ribeiro da Silva Tavares e
Marito Olsson-Forsberg**

Da tomada de notas ao texto final, escrever é uma atividade central para a pesquisa, ao mesmo tempo em que este gesto não é neutro nem inocente. Mais do que um simples veículo do pensamento, segundo Jack Goody (1979), a escrita determina o seu conteúdo. Organizar, por exemplo, um fenômeno em três dimensões num espaço bidimensional introduz uma linearidade vertical e horizontal e uma ordenação que orienta a maneira de observá-lo. Além disso, a elaboração de um código para cifrar e decifrar atribui poder e autoridade a quem o domina, visto que a escrita tende a gerar, enquanto modelo fixo, um mecanismo de conformidade. Isto é particularmente sensível em antropologia da dança. Não somente o movimento coloca um conjunto de dificuldades na sua transferência para o papel, como também a escrita expõe incessantemente o antropólogo aos riscos etnocêntricos que ameaçam a sua empreitada, já que uma palavra implica todo um posicionamento, a começar pela palavra “dança”.

Por isto é central associar as problemáticas da escrita colocadas simultaneamente em dança e em antropologia, porque se a história das ciências tem construído campos diferenciados entre as disciplinas ditas “artísticas” e aquelas pertencentes às ciências sociais, as questões revelam-se entrelaçadas nas manifestações que nos interessam. No entanto, a aspiração de cruzar as perspectivas não se mostra tão simples a conduzir: como o pesquisador pode ultrapassar os mecanismos de categorização que construíram os saberes que ele tem adquirido e que tendem a orientar seu olhar? Como ele pode dar conta de práticas usando formas gráficas

que transformam o próprio conteúdo daquilo que ele estuda? Em que “escrever a dança” pressupõe para o antropólogo uma parte inevitável de violência?

Para encarar estes diferentes aspectos, um ângulo de reflexão será desenvolvido a partir de questões que tenho me colocado durante a escrita de textos sobre as danças dos *Peuls WoDaaBe* do Níger. A vantagem de uma abordagem que se inicia a partir da minha própria escrita é conhecer o seu contexto e, como explica Philippe Gonzales (2010, p. 119), não somente discutir textos acabados mas interrogar a totalidade do processo da escrita que se encontra no âmago da “fábrica do relato etnográfico”. De fato, nos estudos de campo realizados desde 1994 junto com os *WoDaaBe*, palavras e expressões comumente empregadas nas obras sobre suas danças tornaram-se problemáticas e revelaram de maneira particularmente aguda a tensão que existe entre as concepções autóctones e as medidas alóctones empregadas para relatar as mesmas.

Quando a dificuldade depende do ponto de partida: o risco etnocêntrico da palavra “dança”

Inventariar e identificar as danças de um grupo pode parecer um projeto fácil à luz dos escritos onde elas são enumeradas sem dificuldade aparente. No entanto, isto é fruto de um longo trabalho de observações, entrevistas e interpretações que deve ser retranscrito. As observações realizadas entre os *WoDaaBe* fizeram emergir primeiro certas diversidades das práticas. Por exemplo, na ocasião das manifestações chamadas *ruumi*, eu notei uma diferença nos passos, mas tratava-se de uma variação coreográfica, de uma nova sequência ou de outra dança? Diferenciar uma “dança” de outra pela coreografia, seria isto um procedimento legítimo? Era essencial realizar entrevistas com os *WoDaaBe* para cruzar a observação com o ponto de vista deles. Ora, as pessoas encontradas abordaram, ao longo das entrevistas, uma multiplicidade de denominações que me desorientou rapidamente. Especialmente em relação à questão sobre o número total de “danças”, suas respostas eram diferentes. Vários elementos podem explicar isso, primeiramente a dimensão individual de seus depoimentos. Além de uma inserção desigual numa situação de entrevista, a perspectiva de obter as mesmas respostas pressupõe *a priori* que todo *boDaaDo* (singular de *WoDaaBe*) possuiria conhecimentos, e os mesmos conhecimentos, sobre as danças. No entanto, do mesmo modo que não

há evidências da prática da dança entre eles, não há “conhecimentos naturais” sobre o assunto. Além disso, uma interrogação a respeito do número de danças implica uma formalização que não se coloca, necessariamente, nestes termos para os agentes. A noção de repertório, isto é, um processo de inventário composto por um número limitado de eventos, pode até ser inconcebível para eles quando suas práticas estão sujeitas a transformações constantes: algumas aparecem, outras desaparecem, o que os *WoDaaBe* relatam prontamente¹. Portanto, eles podem ter um discernimento diferente do antropólogo ao qual eles “adaptam” suas respostas em função das expectativas dele ou daquilo que estão pensando ser suas expectativas. É deste modo que os questionamentos do pesquisador criam seu objeto de estudo e induzem uma pré-estruturação que pode torná-los problemáticos. Afinal, a dificuldade pode estar no ponto de partida implícito da questão colocada que, além do número, está baseada na palavra “dança”.

De fato, a utilização deste termo é um problema fundamental em antropologia. O primeiro impulso nos leva a nomear “dança” o que corresponde a isso, segundo nossa concepção, como o fiz desde o início deste texto. Mas certos antropólogos tomaram consciência do etnocentrismo ao qual isto pode levar. Anya Peterson Royce (1980, p.7-10), Judith Lynne Hanna (1979, p.17-24) e Adrienne Kaeppler (1985, p. 92) explicam que, em muitas sociedades, não há uma categoria “dança” comparável à nossa. Movimentos que nós reunimos sob este termo podem ser categorizados separadamente de acordo com seu contexto de realização. Contrariamente, alguns grupos associam o que nós separamos e chamamos de “dança”, “música/canto”, “jogo”, “festa”... Os antropólogos concordam então sobre a necessidade em apoiar-se nas concepções dos agentes, mas como integrá-las? Anya Peterson Royce (1980, p. 7) e Judith Lynne Hanna (1979, p. 17) afirmaram a necessidade de elaborar uma definição geral da dança, “definição mínima” que seria mais inclusiva do que exclusiva. Porém, estas definições se mostraram ou abrangentes demais, englobando atividades diversas, ou estreitas demais e excluindo certas práticas de dança. Além disso, elas levaram a outros tipos de etnocentrismos nas características selecionadas nestas danças. O

¹A utilização da expressão *finaa tawaa woDaaBe*, “aquilo que os *WoDaaBe* acharam ao acordar”, que é a noção mais próxima de “tradição”, o revela: uma dança surgida recentemente não pertenceria à *finaa tawaa woDaaBe* para os anciãos que testemunharam seu aparecimento, mas ela será considerada tradicional pelos jovens que efetivamente a “descobriram”. A atribuição se configura em uma geração, o que corresponde a uma concepção móvel da tradição (LASSIBILLE, 2012, p. 157).

número de definições propostas² traduz a dificuldade deste projeto, sem esquecer que a definição de um termo pressupõe a existência conceitual de seu objeto. Outros pesquisadores preferiram usar expressões autóctones, mas segundo Mondher Kilani (2000, p. 14), o discurso antropológico leva inevitavelmente a uma empreitada de tradução. Outros ainda utilizam termos genéricos como "performance" ou "artes performativas" que seriam menos etnocêntricos no que diz respeito às fronteiras disciplinares. Todavia, cada um levanta novas questões. Ademais, uma terminologia globalizante não leva em conta as concepções dos agentes para os quais as práticas podem ser diferenciadas. Parece ser mais crucial, num primeiro momento, estabelecer redes de correspondência entre vários campos de representação. Adrienne Kaeppler (1985, p. 94) propôs, neste sentido, analisar um conjunto de movimentos de atividades diferentes entre *os Tonga*, a apresentação dos porcos, a mistura de *kava* (bebida consumida especificamente durante circunstâncias cerimoniais), gestos "coreografados"... para definir a maneira como os agentes os categorizam e abordar não "a dança" em si, mas o que seria o equivalente do ponto de vista deles. Esta abordagem apresenta o benefício de abrir um rico *corpus* de conceitualizações autóctones. Contudo, ela corre o risco de induzir um etnocentrismo disfarçado, visível no termo "coreografado". Ela reveste o efeito paradoxal de reintroduzir "a dança/não dança" como referência. É desta maneira que o etnocentrismo categórico tende a nos alcançar.

Partir das categorias dos grupos estudados, baseando-se nas suas palavras e práticas, torna-se fundamental. Voltando aos *WoDaaBe*, as práticas de coro e coreográficas são fortemente associadas, os participantes quase sempre dançam e cantam simultaneamente. De fato, os *Peuls* distinguem o canto pelo termo *gimol* (de *yim-*, cantar), pois é possível cantar sem dançar na vida cotidiana, por exemplo. Por outro lado, a prática da dança envolve sempre o canto. Os *WoDaaBe* usam então diferentes palavras. O mais frequente é *fijo*, "o jogo" que vem de *fij-*, "jogar, brincar, se divertir" e, mais especificamente, "participar numa festa (dança e música)" (Seydou, 1998, p. 185). A referência ao jogo, que se encontra em várias

² Gertrude Kurath. «Panorama de l'ethnologie de la danse», [1960], Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, 2005, p. 44; Alan Lomax. *Folk song style and culture. A staff report on cantometrics*. Washington: American Association for the Advancement of Science, N° 88, 1968, p. 223-24; Joann Kealiinohomoku. «Une anthropologue regarde le ballet occidental comme une forme de danse ethnique», [1969], *Nouvelles de danse*, N°34-35, 1998, p. 57; Adrienne Kaeppler. «La danse selon une perspective anthropologique», [1978], *Nouvelles de danse*, N. 34-35, 1998, p. 25, etc.

sociedades³, abre um espaço de compreensão bem mais amplo do que aquele proposto apenas pela palavra “dança”. Este termo leva em conta o contexto de realização e engaja um campo emocional que participa totalmente da prática⁴. Os *WoDaaBe* empregam também o termo *gamol* que vem do radical *wam-* traduzido nos dicionários por “dançar” (Seydou, 1998, p. 761) e que se refere aos movimentos do corpo, à forma do gesto. Portanto, a concepção dos *WoDaaBe* não exclui a noção de “dança” tal como nos a entendemos, mas não se limita a isto. Esta concepção leva a ponderar as interpenetrações entre campos diferenciados, mas que se misturam inevitavelmente na prática, o que fundamenta toda a sua importância e complexidade. Em comparação, as categorias utilizadas pelo pesquisador nem sempre revelam em toda a sua proporção a imbricação, os referentes engajados. A uma dinâmica local [dos *WoDaaBe*] de associação opõe-se uma lógica de seleção do pesquisador da qual, doravante, temos que apanhar as incidências.

Estruturação disciplinar e filtros categóricos: os desafios da escolha lexical

O ângulo categórico do pesquisador compõe um campo de referências que altera tanto a terminologia utilizada quanto o conteúdo desenvolvido. Assim, para designar os participantes das danças *woDaaBe*, os etnomusicólogos empregam frequentemente o termo “cantor” (Estreicher, 1954-55, p. 57-93), enquanto outros antropólogos têm utilizado “dançarino” (Bovin, 2001, p. 39-54). Este mero uso lexical faz o pesquisador encarar os filtros que atravessam seu projeto, filtros socioculturais, de certo, mas também filtros inerentes à própria atividade científica. Sua análise está de fato forjada pelas ferramentas, teorias e *habitus* de sua disciplina assim como pelas divisões que a distinguem de outros campos de pesquisa. Divisões estas que vêm separando em múltiplos domínios do conhecimento um *continuum* de práticas cujo sopro é a quintessência para os *WoDaaBe*, desde que é este que faz emergir a voz ao mesmo tempo em que a dança. Podemos mencionar a respeito as distinções entre “dança”, “música⁵” e “teatro”, ou ainda entre artes e antropologia, o que coloca o antropólogo da dança numa posição

³Anya Peterson Royce (1980, p. 9); Judith Lynne Hanna (1979, p.18).

⁴À questão “*O que é o fiyo?*”, Ibi (da linhagem *Bii Korony'en*) responde: “A alegria. Não há tristeza. Somente a alegria.”

⁵Outro exemplo: Anya Peterson Royce explica que entre os *Mixtèques*, *yaa* significa «dança», «jogo» e «música», um só termo será declinado diferentemente em nossas traduções, «saltar» em dança, «agudo» no som..., consequências linguísticas das categorias de origem (op. cit, p. 9).

paradoxal. Por exemplo, se as ferramentas de análise coreográfica, estética e histórica da dança têm sido aplicadas essencialmente às danças europeias e norte-americanas, os saberes sobre as danças ditas “de outras partes do mundo” têm sido moldados pela antropologia. Tradição, símbolos, ritos tornaram-se referências arquetípicas. Os nossos eixos disciplinares tendem assim a definir o vocabulário empregado, as ferramentas engajadas e os conhecimentos produzidos. Categorizamos um fenômeno múltiplo desde a descrição do gesto por palavras que já são uma maneira de considerá-lo e de analisá-lo. Como Jean-Pierre Olivier de Sardan menciona a respeito da possessão, “posso, como todo etnólogo ‘de campo’ que joga em permanência, conscientemente ou inconscientemente, sobre a tradução dos termos ‘autóctones’, induzir uma leitura ‘religiosa’ ou ao contrário uma leitura ‘terapêutica’, pela simples escolha lexical” (Olivier de Sardan, 1994, p.9): “adivinhação” ou “diagnóstico”, “iniciação” ou “cura”, “sacerdote” ou “curandeiro”, “discípulo” ou “paciente”... A situação será a mesma em relação a um vocabulário coreográfico, estético ou artístico com a expressão “dança de possessão” e o léxico associado (Lassibille, 2015).

Portanto, nossas atribuições categóricas permeiam incessantemente nossos escritos através de uma escolha lexical que colore o movimento estudado de vários modos diferentes. Tomamos a [dança] *yaake* entre os *WoDaaBe*. Nesta, os homens jovens realizam expressões faciais (Figura 1) que os etnólogos têm descrito como “caretas”⁶, “sorrisos” (Eistreicher, 1954-55, p. 61), ou como “mímicas” (Dupire, 1996, p. 221). No entanto, para nomeá-las, eles dizem *berdi* que vem do radical-, “separar, abrir” e *Daneeri* de *raan-*, “branco”. Estes termos fazem referência a expressões faciais em que os rapazes separam os lábios e abrem as pálpebras a ponto de mostrar o branco de seus dentes e de seus olhos que constituem, entre os *Peuls*, critérios de beleza fundamentais. “Ser belo é ter um nariz reto e fino, dentes e olhos brancos, um pescoço comprido, uma testa grande, um corpo esbelto. Também tem que ser alto. Tem que possuir todas essas qualidades para ser belo” (Bazo, da linhagem *Gojanko’en*). E na *yaake*, “Os *sukaaBe* (moços) fazem os *daneeri* para acentuar sua beleza.” Os jovens fazem uma demonstração estética. Em comparação, se o caráter etnocêntrico do termo “careta” é bastante evidente, a dificuldade principal dos outros termos vem do fato que eles tomam pouco em

⁶Zygmunt Eistreicher (1954-55, p. 61); termo retomado pelo cineasta Henry Brandt (*Nomades du soleil*. Lausanne: Editions Clairefontaine, 1956, p. 128).

conta a dimensão estética e coreográfica das expressões do rosto na *yaake*. Pois estas não somente acompanham o movimento; elas fazem parte integrante da coreografia para os *WoDaaBe*. Usar um vocabulário coreográfico, com sua dimensão técnica, representa por isso um desafio considerável. Por um lado, ele pode participar no reconhecimento de um aspecto central nas concepções dos agentes e em uma descrição mais precisa do gesto realizado⁷. Por outro lado, ele pode ser etnocêntrico pela concepção do corpo e do movimento que implica, ou apresentar certos limites. O rosto, por exemplo, nem sempre foi incluído num glossário específico muito extenso no que diz respeito às danças europeias. Tudo isto manda o antropólogo da dança de volta às pré-estruturações de seu projeto. E a continuação da escrita da *yaake* permite aprofundar este ponto.



Figura 1: *Yaake*, linhagem Bii Korony'en. Abalak, Níger, 1996. Foto: Mahalia Lassibille.

Ao mesmo tempo em que estão realizando estas expressões faciais, os jovens, com as costas e cabeças erguidas, levantam os calcanhares lentamente, retornam o pé em contato com o chão, e recomeçam. No entanto, para descrever este passo, os *WoDaaBe* encontrados explicam: "Nós nos erguemos". Não fazem a menor referência à descida. O ponto forte é a ascensão. Eles relatam assim uma suspensão para cima e expressam sua busca pela elevação, o que corresponde, mais uma vez, aos seus critérios de beleza. Este gesto tende a alongar e a esticar os corpos

⁷A ausência de vocabulário coreográfico nas descrições das danças africanas, em particular, se explica por uma perspectiva desvalorizante (cf. Sachs, 1938) mas também por uma falta de formação dos antropólogos nesta área como o menciona Edward E. Evans-Pritchard (1971, p. 156) no caso da música.

tanto materialmente, quanto pelo efeito que ele produz. Em vista disso, a descrição do pesquisador deve mencionar uma descida anatomicamente inelutável ou, pelo contrário, insistir na elevação que está no âmago das concepções *woDaaBe*? Como descrever esta beleza que privilegia o impulso e o direcionamento em detrimento do impacto e do peso, e favorece mais um "ir na direção de" em vez de uma forma acabada? É indispensável considerar o ponto de vista com o qual se descreve o gesto, tanto para o leitor como também para o pesquisador que deve realizar um exercício de reflexão constante.

Pois (d)escrever implica em fazer escolhas inevitáveis quando as palavras atribuem significações aos movimentos em questão, e colocam interpretações ao mesmo tempo individuais, culturais e disciplinares. John Blacking (In Spencer, 1985, p. 65-66) fala da impossibilidade de traduzir a dança em palavras sem distorção na passagem do não verbal para o verbal. Sem dúvida, certas modalidades de escrita podem descrever a "voz indígena" (Clifford, 1983, p. 87-118) como salientou o movimento pós-moderno. Todavia, este ponto de vista não é tão simples de retranscrever quando não basta mais colocar aspas, ou alternar os campos semânticos ao longo do texto. Citar pode tanto fazer parte da "autoridade textual", denunciada por James Clifford (1983, p. 279), quanto da ausência de menção aos interlocutores específicos, com os quais o antropólogo se encontrou⁸. Assim, em relação aos desafios colocados pelo uso de palavras, vários antropólogos da dança sublinharam a importância da notação⁹. Mas no final das contas, será que ela resolve os problemas relacionados com a grafia do gesto?

Da escrita do gesto à lógica gráfica: partir do movimento ou partir do signo?

Os modos do pensamento não são independentes dos meios de pensamento como demonstrou Jack Goody (1979, p. 61). Se existe uma lógica própria da escrita, é

⁸"Representando os Nuers, os Trobriandeses ou os Balineses enquanto sujeitos coletivos, fontes de uma intenção de significações, o etnógrafo transforma as ambiguidades da situação de pesquisa em um retrato bem integrado. [...] Estes textos são depurados das situações discursivas dos interlocutores individuais. Apesar disso, os informantes e as notas de campo são intermediários decisivos, mas geralmente excluídos das etnografias que fazem autoridade." (Clifford, 1983, p. 279). [tradução livre. NdT.]

⁹Gertrude Kurath, op. cit., p. 67; Adrienne Kaeppler, 1998, op. cit., p. 33; Judy Van Zile. «Noter la danse: comment et pourquoi?», [1999], Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir), op. cit., p. 221-234.

essencial considerar seus efeitos em relação à transcrição do gesto. Para começar, a escrita tende a fragmentar a dança pela descontinuidade no fluxo gestual que ela impõe, sobretudo, segundo um modo verbal:

A linguagem, de fato, rompe a unidade natural do mundo percebido, ou pelo menos impõe a ele uma outra estrutura, já que fonemas, morfemas e outros “elementos da fala” são todos organizados de maneira descontínua. A escrita exterioriza, cristaliza e acentua esta descontinuidade atribuindo-a uma dimensão espacial e visual que permite submetê-la em seguida a eventuais arranjos (Goody, 1979, p. 185-186).

As palavras, separadas graficamente, tendem a estabelecer sequências cinéticas¹⁰. Do mesmo modo, os dispositivos gráficos dos sistemas de notação da dança levam a dissociar elementos normalmente associados. Por exemplo, a *labanotation* utiliza uma pauta vertical cuja linha mediana divide o corpo em duas partes simétricas, direita e esquerda. Em seguida, cada parte é composta por várias colunas que correspondem aos diferentes “segmentos” do corpo (pernas, busto, braços...). Ao interior destas colunas colocam-se símbolos que representam passos e gestos da parte do corpo em questão, a forma do signo indica a direção, a cor designa o nível, o comprimento a duração. A progressão diacrônica está declinada em uma sucessão de figuras verticais, de baixo para cima¹¹ (figura 2). De certo, devemos considerar a especificidade de cada sistema de notação (Hutchinson-Guest, 1984), mas todos abrangem um processo de fragmentação inerente à ordenação gráfica o que reduz às vezes o gesto a uma leitura anatômica ou semiótica¹². Ainda mais que uma dança não se resume ao gesto. A transcrição tende a dividir a dança em modalidades, que incluem o próprio movimento. Sem dúvida, as grades de análise ajudam a fazer distinções na massa da obra (cenário, figurinos, música...), mas elas não permitem evitar a atomização da performance.

¹⁰Assim como nesta passagem de um dos meus textos que descrevem a ruumi dos WoDaaBe: “Com as costas retas, os cotovelos dobrados de cada lado do busto, os moços levantam levemente os calcanhares, os pousam de volta batendo simultaneamente nas mãos. Eles deslocam o pé direito para a direita, sobem e descem de novo, e assim adiante”.

¹¹O sistema de notação criado por Rudolf Laban é especificamente apresentado na obra de Jacqueline Challet-Haas ([1981] 1986).

¹²Adrienne Kaeppler ([1972] 2005, p. 189-220) segundo um ângulo estruturalista que associa linguística e notação, decompõe especificamente a dança tonga em kinemas, morfokinemas e choremas.

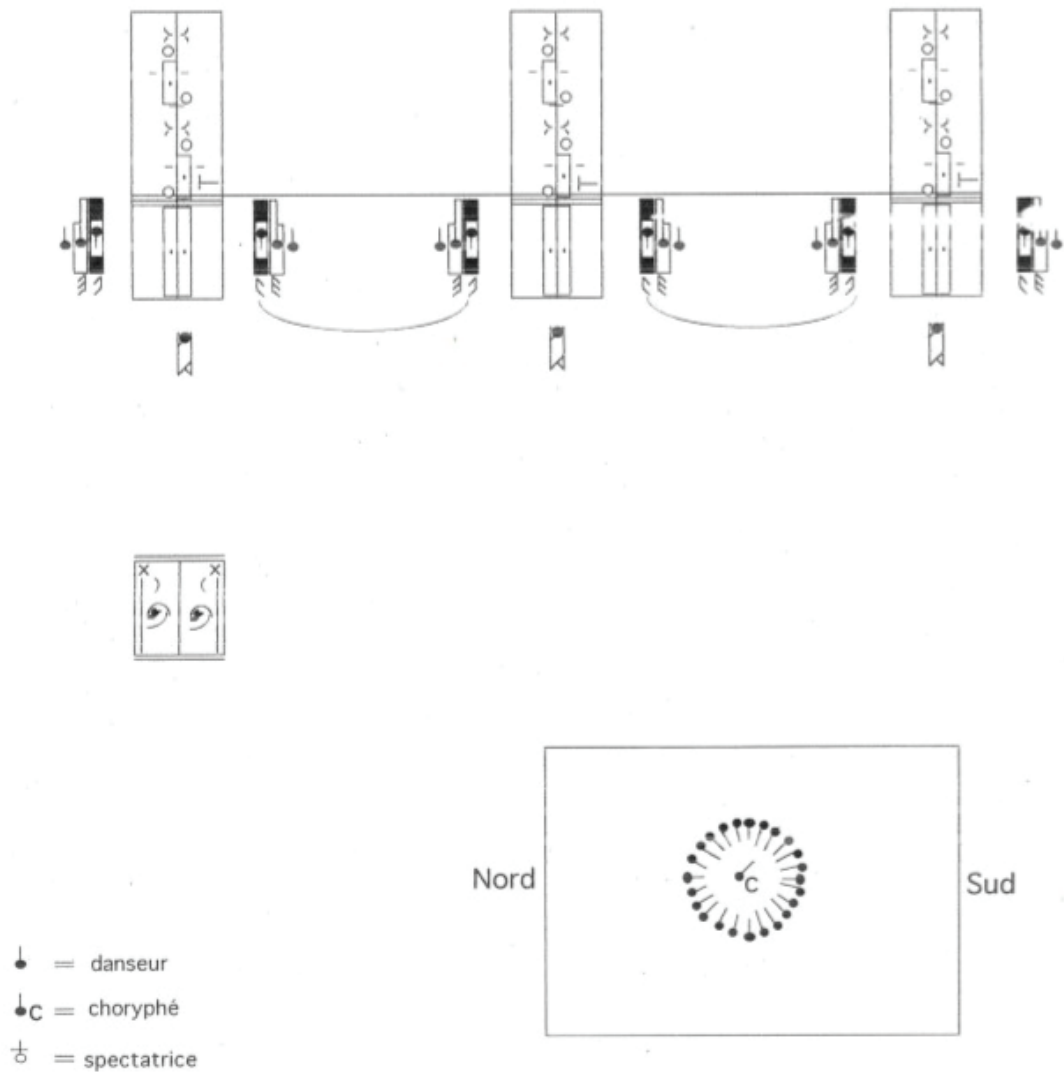


Figura 2: Ruumi, partitura labanotation, s/d. Fonte: E. Bertuzzi em colaboração com Mahalia Lassibille

A respeito deste fenômeno de fragmentação, Jack Goody (1979, p. 186) acrescenta um processo de descontextualização. Posto no papel, um enunciado não depende mais de uma circunstância. O que parece um simples registro é na verdade uma maneira de extrair os dados das situações reais nas quais elas se manifestaram. Em vista disso, a transcrição dissociada da realização de uma dança tende a apagar toda a heterogeneidade para criar um efeito de homogeneização. Pois os fragmentos observados não se articulam necessariamente para formar o fio de um significado decifrável; sua relação pode até ser contraditória. Para rapidamente ilustrar este fato, se os *WoDaaBe* falam da "alegria do encontro" associada ao *fijo*, eles abordam de igual modo a raiva que sentem quando está sendo realizada uma competição, na *yaake* especialmente: não somente "as linhagens devem mostrar suas competências, suas capacidades em canto e em dança" explica Ibi, mas trata-se ainda para cada jovem de mostrar seus talentos e de atrair para ele os olhares do público. Em consequência, a *yaake* é atravessada por forças ao mesmo tempo centrípetas e centrífugas, e participa de uma dinâmica feita simultaneamente de rivalidade e de aliança, conforme Sandrine Loncke (2015). Ela condensa direcionamentos opostos que correspondem a desafios às vezes divergentes. É por isso que o procedimento paradoxal de uma dança pode estar no âmago da análise. E não somente uma heterogeneidade pode se manifestar entre os parâmetros envolvidos, como também no próprio gesto. Assim, na *yaake*, os participantes nunca efetuam os mesmos movimentos da mesma maneira. O gesto difere de um jovem para outro, e cada um também o interpreta distintamente de um momento a outro. A aparente simplicidade da coreografia dá amplo espaço à interpretação individual, o que se manifesta perfeitamente nas expressões faciais. A *yaake* abrange espaços de variação infinita. Escrevendo, transpõe-se num tempo e espaço únicos enunciados que não foram produzidos simultaneamente, nem no mesmo lugar. Selecionamos uma amostra de figuras que seriam representativas enquanto o essencial pode ser a inconstância. Quando eu assisto a uma *yaake*, posso considerar este momento como "representativo" ou devo considerá-lo como único? "A dança" é composta pelo gesto de seus intérpretes ou ela consiste nas "feições constantes" encontradas a cada apresentação? A distinção entre a escrita coreográfica que fornece ao modelo uma existência além dos sucessivos momentos da apresentação, e o fazer do dançarino, infinitamente maleável, se revela problemática para o pes-

quisador porque ele nunca encontra a *yaake* fora de sua atualização interpretativa. É toda a tensão entre o gesto ou o signo que emerge, com sua aparente dicotomia. Por fim, a dança, uma vez escrita, entra num jogo complexo de espaço e de tempo. A escrita é um “dispositivo espacial de triagem da informação” (Goody, 1979, p. 155), mas como nela representar o tempo? Qual é a relação estabelecida entre a duração de uma dança e o tamanho de um texto? Podemos descrever uma mesma sequência em algumas palavras, em vários parágrafos ou várias páginas. Podemos descrever uma sucessão de movimentos com uma ausência de duração. Há de certo soluções gráficas nos diferentes sistemas de notação da dança, como o tamanho do símbolo em *labanotation*, mas a linearidade pode realmente representar a temporalidade? A escrita é uma configuração espacial de um fenômeno temporal onde se deve variar o tempo de leitura. Ademais, a escrita revela, ela própria, repercussões temporais. Passar à escrita é dar uma forma permanente a aquilo que transcrevemos da dança. Ela vira, por este fato, um *corpus* imutável. No entanto, quando o antropólogo tem, como objeto de estudo, práticas fundamentadas em uma dinâmica de apagamento, ele se choca com a inscrição fixa de seu modo escrito. A escrita corre o risco de se tornar o lugar onde se ditam as regras e onde a conformidade ao modelo é julgada¹³. Anne Doquet (1999) demonstrou, desse modo, que a escrita de Marcel Griaule transmitida pelo olhar dos turistas, fixou as danças *dogons* num ideal etnográfico.

A pesquisa decorre então de um confronto fundamental. Este não resulta da dicotomia entre sociedades tradicionais/modernas facilmente criticável, mas de uma oposição de lógicas entre os agentes e seus suportes de atividade, entre a marca da escrita e o efêmero do gesto, isto na própria escrita, o que faz toda sua ambiguidade (LASSIBILLE, 2010, p. 267-285). Se o pesquisador passa pelas palavras ou pela notação, ele deve considerar os efeitos das suas escolhas e realizá-las em função da questão que ele coloca, especificando o seu ponto de vista e entendendo os seus limites e perigos.

¹³Jack Goody (1979, p. 61-84); a respeito da tradição, Gérard Lenclud (1987, p. 121-122).

Conclusão: gesto do dançarino e gesto do pesquisador

A escrita em antropologia da dança leva a pensar de maneira apurada as relações entre a questão colocada e as ferramentas empregadas, entre o movimento e o signo, o pesquisador e os agentes. Tão atento que o pesquisador se queira, seu olhar não pode se livrar dos múltiplos planos que o constituem, em específico sua formação disciplinar e os filtros categóricos que balizam sua escrita. Se é necessário levar em conta a especificidade da “dança” em antropologia como ilustrado pelos trabalhos de antropólogos especializados nesta área, este posicionamento apresenta uma fragilidade intrínseca. Quando “a dança” questiona o perigo do etnocentrismo, este é colocado no centro da disciplina em sua própria designação, “antropologia da dança”. É o efeito de retorno da categorização. Explicitar os laços depende de sua diferenciação.

Daí advém a parte violenta da pesquisa que se manifesta notadamente na atividade da escrita. Certamente, esta exige escolhas temíveis já que a pena do pesquisador possui, de toda maneira, a última palavra. Escolhas gráficas, escolhas lexicais, escolhas retóricas..., todas são particularmente sensíveis em antropologia da dança. Como vimos, as palavras em particular fixam um conjunto de interpretações, e isto desde a percepção, pois segundo Gérard Lenclud (1995, p. 119):

Ver uma árvore, é vê-la como árvore, portanto “reconhecê-la” através de uma inferência (não lógica no sentido estrito) menos por aquilo que ela é ou não é em realidade do que por aquilo que ela está qualificada a ser, em função de um saber que pré-existe necessariamente ao ato de percepção. A identidade nominal supera frequentemente a identidade visual ou mais exatamente, a condiciona.¹⁴

E se a notação em dança parece escapar destas dificuldades, ela não se revela mais objetiva. Em primeiro lugar, o olhar do notador, de igual modo, é uma interpretação¹⁵. Deve-se considerar também que anotar, é fazer escolhas na massa dos

¹⁴Em dança, ver Michel Bernard (2001) e Hubert Godard (2002, p. 235-241).

¹⁵“Toda partitura pode ser considerada como uma partitura original, pois ela é particular e autônoma, mas ela não é a única possível. A autenticidade de uma partitura situa-se nas escolhas do notador, garantidas pela sua assinatura que, ela, não certifica uma autoridade objetiva, mas a subjetividade de seu ponto de vista.” (Isabelle Launay, Armando Menicacci, «Petites notes sur la notation en danse», Funambules, n. 5, 1997, p. 38). [Tradução livre. NdT].

signos possíveis, e cada sistema tem seu ângulo de visão, o que vai ter incidências sobre o conteúdo. Por fim, o notador anota o que ele vê, o movimento, ou a intenção? A questão do ponto de vista sempre permanece¹⁶.

O trabalho do antropólogo em dança não pode mais ser considerado como um produto acabado, desenvolvido numa posição fixa em relação a um objeto estável, o que o texto final pode nos levar a pensar. Trata-se de um processo construído numa relação frágil com um objeto que se move. Assim, longe de uma relação dicotômica, é uma ligação interativa que deve ser pensada. Ligação entre os filtros socioculturais, os da sociedade à qual pertence o pesquisador, mas também entre os filtros dos agentes que está estudando, e os filtros científicos e disciplinares sujeitos a mudanças ininterruptas (Said, [1978] 2005, p. 8). Relação entre um trabalho de escrita e uma pesquisa de campo, ou como o formula Clifford Geertz ([1988] 1996, p. 30) entre "estar aqui" e "estar lá". Relação entre um antropólogo e seus interlocutores, entre um texto materialmente ancorado e um gesto que irremediavelmente escapa¹⁷. Mas longe de ser a única oposição entre a variedade da prática e a fixidez do modelo, o único e o representativo, trata-se de compreender os "jogos" para retomar a semântica dos *WoDaaBe* ou, assim como escreve Isabelle Launay e Armando Menicacci (1997, p. 34) o "caminho feito de escolhas e/ou de compulsões, de estratégias e de pequenos apocalipses". A reflexão ao redor da escrita em antropologia da dança nos leva a considerar a pesquisa como um gesto (GINOT, 2006) em ligação intrínseca com os gestos das pessoas que o pesquisador encontra.

Referências

BERNARD, Michel. Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégra-

¹⁶Judy Van Zile ([1999] 2005, p. 229) apresenta este exemplo: um professor de notação, não expert em dança javanesa, «corrigiu» a partição de um dançarino que tinha especificado importantes detalhes de gesto de seu ponto de vista, mas que podiam ser descritos por um só signo em labanotation. No entanto, "Se o objetivo da partitura fosse de reconstituir o movimento da maneira mais econômica possível, a versão do professor era suficiente. Por outro lado, se a intenção da notação fosse de apanhar a maneira com que o movimento foi conceitualizado pelo dançarino e, neste caso, por uma tradição, então acrescentar símbolos era justificado e providenciava indicações extremamente preciosas para a pesquisa".

¹⁷O pesquisador nunca retorna ao idêntico ao movimento, mas à memória que ele guarda e aos rastros que ele cria. Nós temos uma relação fictícia com a dança explica Michel Bernard (2001). É deste modo também para os agentes.

phique. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001, p. 95-100.

BLACKING, John. Movement, Dance, Music, and the Venda Girls' Initiation Cycle. In: SPENCER, Paul (dir.). *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1985.

BOVIN, Mette. *Nomads who cultivate beauty. WoDaaBe dances and visual arts in Niger*. Uppsala, Sweden: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

BRANDT, Henry. *Nomades du soleil*. Lausanne: Guilde du Livre/Clairefontaine, 1956.

CHALLET-HAAS, Jacqueline. *Cinétographie Laban* [1981]. Crépy-en-Valois: Centre National d'Écriture du Mouvement, 1986.

CLIFFORD, James. De l'autorité en ethnographie. Le récit anthropologique comme texte littéraire, [1983]. *L'ethnographie*. N°90-91, t. 79, 1983, p. 87-118.

DOQUET, Anne. *Les masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*. Paris: Karthala, 1999.

DUPIRE, Marguerite. *Peuls nomades. Etude descriptive des WoDaaBe du Sahel Nigérien*, [1962]. Paris: Karthala, 1996.

ESTREICHER, Zygmunt. Chants et rythmes de la danse d'hommes Bororo. *Bulletin de la Société Neuchâteloise de géographie*, t. 51, fasc. 5, N° 10, 1954-55, p. 57-93.

EVANS-PRITCHARD, E. Edward. La danse, [1928]. *La femme dans les sociétés primitives (et autres essais d'anthropologie sociale)*. Paris: P.U.F., 1971, p. 154-168.

GEERTZ, Clifford. *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, [1988]. Paris: Métaillé, 1996.

GINOT, Isabelle. *La critique en danse contemporaine: théories et pratiques, pertinences et délires*. Habilitation à diriger des recherches dirigée par Jean-Pierre Olive. Université Paris VIII, 2006

GODARD, Hubert. Le geste et sa perception. In: GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle. *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousse, 2002, p. 235-241.

GONZALES, Philippe. Présentation » du Chapitre 2 « (D)écrire : catégorisation, prise de notes et écriture. CEFAÏ, Daniel (dir.). *L'engagement ethnographique*. Paris: Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010, p. 109-128.

GOODY, Jack. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

HANNA, Judith Lynn. *To dance is human. A theory of non verbal communication*. Austin: University of Texas Press, 1979.

HUTCHINSON-GUEST, Ann. *Dance notation. The process of recording dance on paper*. London, Dance Books, 1984.

KAEPLER, Adrienne. *La danse selon une perspective anthropologique*, [1978]. *Nouvelles de danse*, N°34-35, 1998, p. 24-46.

KAEPLER, Adrienne. *Structured movement systems in Tonga*. SPENCER, Paul (dir.). *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*. Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1985, p. 92-118.

KAEPLER, Adrienne. Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga, [1972]. GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, 2005, p. 189-220.

KEALIINOHOMOKU, Joann. *Une anthropologue regarde le ballet occidental comme une forme de danse ethnique* [1969]. *Nouvelles de danse*, N°34-35, 1998, p. 47-67.

KILANI, Mondher. *L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique*, [1994]. Lausanne: Payot, 2000.

KURATH P., Gertrude. *Panorama de l'ethnologie de la danse* [1960]. GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, 2005, p. 43-76.

LASSIBILLE, Mahalia. Arriver/partir. GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.). *Histoires de gestes*. Arles: Actes Sud, 2012, p. 147-163.

LASSIBILLE, Mahalia. Quando la memoria dell'etnologo vacilla. Oblio, confronto e riappropriazione di una ricerca. NORDERA, Marina et FRANCO, Suzanne (dir.). *RicorDanze: memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino: UTET, 2010, p. 267-285.

LASSIBILLE, Mahalia. La possession chez les *WoDaaBe* du Niger: maladie, danse, spectacle. Du choix catégoriel du chercheur. MESTRE, Claire, GÉRY, Marion, GÉBER, Marcelle. *Arts soins, les frontières imaginées*. Grenoble: La Pensée Sauvage, 2015.

LAUNAY, Isabelle, MENICACCI, Armando. Petites notes sur la notation de la danse. *Funambules*, N°5, 1997, p. 31-41.

LENCLUD, Gérard. La tradition n'est plus ce qu'elle était. *Terrain*, 1987, N°9, p. 110-123.

LENCLUD, Gérard. Quand voir, c'est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique. *Enquête*, N°1, 1995, p. 113-129.

LOMAX, Alan. *Folk song style and culture. A staff report on cantometrics*. Washington: American Association For the Advancement of Science, N° 88, 1968.

LONCKE, Sandrine. *Geerewol. Musique, danse et lien social chez les Peuls nomades wodaabe du Niger*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 2015.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Possession, affliction et folie: les ruses de la thérapisation. *L'homme*, tome 34, N°131, 1994, p. 7-27.

ROYCE PETERSON, Anya. *The anthropology of dance*, [1977]. Bloomington/London: Indiana University Press, 1980.

SACHS, Curt. *Histoire de la danse*. Paris: Gallimard, 1938.

SEYDOU, Christiane. *Dictionnaire pluridialectal des racines verbales du peul*. Paris: Karthala, 1998.

SAID, Edward. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [1978]. Paris: Seuil, 2005.

VAN ZILE, Judy. Noter la danse: comment et pourquoi ?, [1999]. GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, 2005, p. 221-234.