

Maria Acselrad^I

DANÇANDO CONTRA O ESTADO: A FORÇA DA ALIANÇA E DA INIMIZADE NAS CULTURAS POPULARES

Foi por ocasião de outra publicação dedicada a Pierre Clastres que um dos autores ali reunidos, mais tarde meu professor, destacou a capacidade de sua obra em “oferecer pontos de vista alternativos para temas tão diferentes quanto arte, banditismo e vingança, economia, nomadismo, religião, além da política, é claro — e isto seja na chamada etnologia indígena, seja na antropologia em geral ou mesmo na filosofia” (Goldman, 2011: 582).

Nesta época, eu começava a pesquisar sobre os caboclinhos¹, tradição popular presente na zona da mata norte de Pernambuco e Região Metropolitana do Recife, e a partir da qual me parecia ser possível e, particularmente, instigante, observar a maneira com que se relacionavam ali a dança e a guerra numa perspectiva contra o Estado. Apesar de conhecer sua obra, ainda não tinha me proposto a dialogar com ela propriamente, o que decerto é uma das melhores formas de conhecê-la.

Soma-se a isso o fato de que a dança, por parte da antropologia, recebeu até hoje uma atenção relativa e inconstante, salvo por autores, sobretudo autoras que se reconhecem como antropólogas da dança, um nicho muito específico da disciplina, cuja expressividade alcançou maior projeção nas últimas décadas, trazendo importantes contribuições ao debate antropológico, incluindo aí questões de método. Daí que este artigo não pretende apenas ser palco onde conceitos e categorias são postos em diálogo, mas também formas de fazer antropologia. Dançar, aqui, fez parte do método da pesquisa, contribuindo para pensar a dança nos seus próprios termos.

Como nos lembrou Bento Prado Júnior, em entrevista a Piero Leirner e Luiz Henrique de Toledo que precede uma das edições de *Arqueologia da*

Violência (2014), “andar na floresta” foi uma experiência transformadora para Clastres, em seus primeiros trabalhos de campo: “Tornar-se etnógrafo implica, entre outras coisas, drásticas transformações de nossas inconscientes ‘técnicas corporais.’” (Prado Júnior in Clastres, 2014: 23). Foi em decorrência de uma forte malária que ele teria caminhado cerca de 300 quilômetros em busca de atendimento médico, o que só pôde fazer “mudando o modo de pisar”.

Num país onde tanto se dança e cuja antropologia vem se destacando e alcançando reconhecimento cada vez maior, cabe destacar que se a dança “é boa pra pensar”, porque pensando por outros meios ampliamos nosso entendimento sobre ela, a dança também “é boa pra dançar”, pois dançando talvez possamos, de fato, colocar nosso pensamento em movimento. Dialogar com Clastres, portanto, é também lembrar que a antropologia se faz com o corpo inteiro.

A DIMENSÃO AGONÍSTICA NA DANÇA

A dimensão agonística é um aspecto presente em muitas danças populares e tradicionais brasileiras. Referências à guerra podem ser observadas na movimentação de dançarinos que, por meio de suas dinâmicas de ataque e de defesa, fazem alusão a batalhas de caráter físico ou espiritual.

Este é o caso dos caboclinhos. E, também dos maracatus, reisados, guerreiros, bois, quilombos, cheganças, marujadas, tribos de índio, congados, lambe-sujos, entre tantas outras danças encontradas pelo Brasil afora que, à sua maneira, assumem formas e são movidas por forças que opõem indivíduos, grupos e dimensões.

Organizados em fileiras, os integrantes dessas danças são conduzidos por capitães, mestres, contramestres e caboclos de trincheira, portando lanças, bastões, espadas, cacetes, espingardas, foices, facões, arco e flechas, por meio dos quais traçam pelo espaço sua luta real e imaginária.

A centralidade da luta, a partir da compreensão do “mundo como combate”, já foi apontada por Lagrou e Gonçalves (2013), a respeito da estética popular do Nordeste, como categoria chave para compreensão do *ethos* desta região. Neste trabalho, “(...) uma reflexão sistemática sobre o papel estruturante do conflito nas relações sociais e com o mundo é destacado. A luta, o confronto, a honra e o desafio fazem parte das histórias de vida e ajudam a construir os sujeitos (...)” (Lagrou & Gonçalves, 2013: 6). Pela perspectiva da troca social, Cavalcanti também compreendeu a rivalidade como um aspecto marcante em circuitos da cultura popular, “onde rivalizar – de modo explícito, assumido, por vezes institucionalizado na forma dos desfiles e concursos, ou mesmo em formas mais sutis e caladas – é parte fundamental da graça, e mesmo do risco ou do perigo, daquilo que se faz” (Cavalcanti, 2018: 14).

Se alguns aspectos dessas danças nos permitem caracterizá-las como guerras dançadas, na medida em que dramatizam, por meio de suas coreografias,

batalhas históricas vividas neste ou em outros continentes; outros aspectos permitem considerá-las como danças de guerra, uma vez que, ao fortalecerem o corpo e enaltecerem o espírito, desafiam as capacidades individuais e coletivas de enfrentar as dificuldades da vida cotidiana.

É certo que o violento processo de exploração instaurado com a colonização das Américas encontra ressonância no fato de que a maioria dessas danças se constituiu a partir de movimentos de resistência, afirmação e negociação. Consideradas práticas heréticas e pagãs, muitas delas ocuparam, durante muito tempo, o lugar daquilo que precisava ser combatido ou cristianizado (Monteiro, 2011).

A guerra do passado que se dança no presente pode introduzir lutas vindouras, engajando novos agentes, ampliando espectros, fazendo emergir confrontos. Compreender a dimensão performativa envolvida neste processo significa apreender a dança enquanto sistema de ação, tal como o fez Alfred Gell em relação à arte, cujo “objetivo de mudar o mundo” é maior do que o de “codificar proposições simbólicas sobre ele” (Gell, 1998: 6).

O ato de dançar pode ser uma estratégia de resistência em contextos sociais violentos em que a guerra, declarada ou não, marca de modo dramático o cenário onde se inserem as danças e seus dançarinos. Mesmo porque sabemos que algumas batalhas históricas ainda não tiveram fim. Neste sentido, poderíamos dizer que a dança é uma forma de luta encarnada.

Numa interpretação d’*O Ramo de Ouro*, de James Frazer, Camargo (2013) afirma que “se as pessoas de uma determinada tribo não pudessem fazer a guerra com uma aldeia vizinha, poderiam, ao menos, dançar a guerra” (Camargo, 2013: 24). O exercício das habilidades individuais e a prática coletiva das dinâmicas guerreiras, segundo o autor, atuariam de forma compensatória, acionando uma lógica de evitação daquilo que se pode, mas convém não fazer. Dançar a guerra, portanto, desencadearia um mecanismo de autodefesa, por mobilizar energias e exercitar padrões de movimento que, se contidos ou reprimidos, poderiam causar desequilíbrio ao sistema como um todo, mas também pelo poder de manter o inimigo afastado diante da ameaça de um possível ataque. A dança atuaria como forma de demonstração de força, assumindo função preventiva.

O que uma reflexão sobre os *manejos* dos congos — estudados em perspectiva histórica, documental e etnográfica por Marianna Monteiro, em São Paulo e Minas Gerais —, e as manobras dos caboclinhos — pesquisadas em perspectiva etnocoreológica por nós, em Pernambuco, através de uma antropologia da dança que dança — permite afirmar é que, onde se faz a dança de guerra, também se faz a guerra. Dançar, em algum nível, é fazer guerra. A questão é: que tipo de guerra? Perguntar-se acerca das diferentes naturezas dessas guerras pode ser um bom ponto de partida para essa reflexão.

DAS FRONTEIRAS ENTRE DANÇAR E FAZER GUERRA

As guerras podem ser de ordem religiosa, política e econômica. De libertação, civil, intertribal, de conquista, de descolonização. Suas coreografias costumam definir o tipo de guerra que enunciam, com variadas formas de ocupação do espaço e organização no tempo. As armas dessas guerras também divergem e, por tudo isso, uma síntese está bem longe do que se quer e pode fazer aqui.

Mas uma coisa é certa: as guerras dançadas, ou danças de guerra que nos interessam discutir não envolvem destruição e morte. Ao contrário, criam vínculos, mobilizam esforços, alimentam-se da vida, sem destruí-la. São coletivas, podendo, em determinados momentos, envolver duelos coreográficos entre dois ou mais dançarinos que se destacam do conjunto, mas cujo espírito de grupo é o que mobiliza a disputa, arregimentando em torno de si dançarinos que formam um só corpo em ação. Uma corporação, no sentido próprio de uma organização coletiva, reunida por afinidade ou complementaridade de posições e propósitos, expressos em sua movimentação.

Em outra ocasião, procuramos analisar aquelas danças em que podem ser observadas estruturas, elementos ou dinâmicas relacionadas ao universo da guerra, e que se traduzem no confronto entre índios e negros, como no caso do lambe-sujo e do quilombo; entre índios e brancos, como nos caiapós; ou apenas entre índios ou caboclos, como é o caso das tribos carnavalescas, dos maracatus de baque solto e dos caboclinhos (Acselrad, 2020). Se o inimigo nessas guerras varia, o confronto é peça chave da dinâmica relacional ali em jogo.

Embora possamos localizar os caboclinhos no terceiro tipo de guerra – mais próximo do que ficou conhecido, através de Clastres (2014 [1980]) como *guerras ameríndias* –, os demais casos ajudaram-nos a pensar como essas guerras dançadas articulam narrativas de luta, enfrentamento e resistência. Se podemos encontrar, nestas danças, estruturas coreográficas semelhantes, como é o caso das fileiras, além de movimentos comuns, ligados à ideia de avanço, por meio de marchas, caminhadas e corridas dançadas, desta vez trazemos, em perspectiva comparada, os congos e os caboclinhos na intenção de saber contra o quê e contra quem guerreiam esses dançarinos; quais são as armas ali empunhadas; quem são seus inimigos; e como sua relação com o Estado é reveladora de uma complexa e possível articulação que culmina em ações *contradiscursivas* e *contrafeiticeiras*, apontando para formas de organização coreográfica, *descoreográficas* ou mesmo *contracoreográficas*.

No Brasil colônia, muitas das danças praticadas no território representavam uma ameaça à ordem civil instaurada, devido a sua tradição pagã. É compreensível, portanto, que essa linguagem tenha se tornado estratégica, como o foram também a música e o teatro, para a difusão político-religiosa do projeto colonial nas Américas. Ou seja, a dança a serviço da guerra movimentou bastante o imaginário local.

É conhecida a profecia do Padre Antonio Vieira que chegou a vislumbrar a possibilidade de um exército de índios, a serviço da coroa e da cristandade, no combate aos mouros (Monteiro, 1998). Qualquer semelhança com as danças populares e tradicionais onde a presença indígena se faz por meio de exércitos lutando em prol dos interesses dos brancos não é mera coincidência.

Enquanto fenômeno de natureza política, neste contexto, a dança deveria servir de propaganda a um regime absolutista monárquico comprometido com um projeto expansionista. Mas o fato é que a maneira como o catolicismo foi incorporado, em muitos casos de modo ambíguo em decorrência também das diferentes missões religiosas que se instalaram aqui, fez com que muitas danças caracterizadas por suas práticas devocionais afro ou indígenas tenham assumido formas *pseudocatólicas* ou próprias de um *catolicismo displicente*, nos termos de Monteiro (2011).

A importância de compreender as danças populares como parte integrante do processo de constituição do Estado moderno, sugere Monteiro (2011), contribui para o desvelamento da ambiguidade característica de um sistema de defesa local, por meio do qual a transformação dos sentidos e a reconfiguração das formas dançadas apresentou-se como um modo de sobrevivência ao poder instituído. Por isso, caracterizar essas tradições como formas arcaicas ou primitivas, desconhecedoras do Estado, ignora o fato de que elas se constituíram num campo religioso e cultural condizente com modernas formulações políticas (Monteiro, 2011) embora, em algum nível, também tenham contribuído para fazer frente a ele. Isto é, dançar contra o Estado também movimentou o imaginário local.

Daí ser possível afirmar com Goldman (2011: 580) que “não há nenhuma razão para imaginar que os mecanismos 'contra-Estado' isolados por Clastres nas sociedades indígenas ameríndias tenham sua existência limitada a este ou a algum 'tipo de sociedade'”. Por se tratar de processos que envolvem “uma resistência pragmática em colaborar para o sucesso dos mecanismos de centralização do poder e uma recusa prática em aceitar a introjeção de mecanismos de hierarquização” (Goldman, 2011: 580), propomos aqui uma aproximação entre os congos e os caboclinhos.

CONGOS E CABOCLINHOS

Do ponto de vista dramático, os congos, congados ou reinados “remetem à questão da conversão do infiel e do pagão, à guerra justa, à legitimidade da conquista e da escravidão” (Monteiro, 2011: 80), através de uma estrutura constituída por três partes: o cortejo, a embaixada e a guerra.

Na prática, “a rua converte-se em cena fixa para que o diálogo, a coreografia e a encenação, contem a história da oposição entre dois reinos, seja na fórmula do conflito entre cristãos e mouros, seja na luta entre reinos africanos, um cristão e outro pagão” (Monteiro, 2011: 14. O conflito se

desenvolve ao longo de várias embaixadas, partes dramatizadas “protagonizadas pelos personagens principais, entrecortadas por danças e cantos, até atingir o clímax da tensão dramática do bailado, quando irrompe a guerra, que se expressa na forma de uma dança pírrica² cujo desfecho é a cristianização dos vencidos pelo batismo” (2011: 114), terminando assim com a integração do inimigo à condição de vassalo a esse sistema.

Se, do ponto de vista do colonizador, era importante deixar claro, por meio de tais dramatizações, quem era o vencedor dessas batalhas, numa espécie de pedagogia da opressão; do ponto de vista do colonizado, integrar a encenação dessas batalhas, para além do efeito de incorporação da derrota, talvez tenha contribuído para lembrá-los da importância da luta, numa contrapedagogia ancorada na resistência.

No que diz respeito à dimensão coreográfica, no caso dos moçambiques — parte propriamente guerreira do cortejo nos congos —, cabe ao mestre conduzir os *manejos*, isto é, as sequências coletivas de movimento realizadas pelas guardas. Esses dançarinos, organizados em filas, com ou sem o uso dos bastões, movimentam-se pelo espaço: “Os principais manejos recebem nomes próprios e estão claramente repertoriados pela tradição: são o Quatro Pontas, a Batida de Linha e o Pontal do Bastão (...). As evoluções no espaço, com ou sem uso do bastão, são: a Onda do Mar, a Estrelinha da Guia, a Flor do Bastão, a Escada de São Benedito, a Roda de Guerra” (Monteiro, 2011: 135).

A dança guerreira surge como uma interrupção no cortejo devocional, abrindo espaço para denunciar os excessos da guerra, afirmar o orgulho negro e o culto às tradições ancestrais (Antonio como citado por Monteiro, 2011: 135), por meio da dinâmica do confronto entre as fileiras e dos efeitos sonoros decorrentes do entrechoque dos bastões.

Se, por um lado, os congos foram compreendidos pela chave da conformidade enquanto tradição africana, em que a coroação de reis e rainhas compunha um quadro teológico-político identificado com o modelo de catolicismo vigente no Brasil colônia; por outro, suas irmandades assumiam o lugar de organizações político-religiosas de caráter comunitário, resistentes ao regime colonial. Embora aceitos e controlados pelos poderes régio e eclesiástico, uma “forma de adesão passiva às imposições da ideologia dominante”, forjava-se internamente uma solidariedade capaz de conciliar conflitos internos e garantir autonomia das irmandades: “instrumento importante para o negro enfrentar as agruras que lhe eram impostas” (Monteiro, 2011: 90).

O enredo principal dos congos, na maioria dos grupos estudados por Monteiro (2011), com o passar do tempo, foi sendo substituído no seu ideário pelo culto em louvor a São Benedito, santo negro que veio à Terra consolar os escravos, ensinando-os a dançar e a se divertir. A presença cada vez maior de adeptos de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, entre os dançantes também contribuiu para a composição de um jogo de

forças, por vezes divergentes, outras vezes identificadas com os preceitos do catolicismo popular.

A guerra do passado por meio de um processo de estetização³ permite lembrar, por meio desses guerreiros e devotos, da luta de seus ancestrais africanos pela integração a uma sociedade instituída sob a trama de profundos conflitos culturais, políticos e religiosos. Assim, os congos aparecem como “uma face ritual de uma representação política efetiva da comunidade, visto que, ainda hoje, consegue facilitar em parte, a relação dos congadeiros com a sociedade abrangente” (Monteiro, 2011: 118).

Vale acrescentar, no entanto, que na documentação consultada por Monteiro, em relação à participação das irmandades nos cortejos setecentistas, foram encontrados registros que apontam os “inconvenientes para a boa ordem do festejo decorrentes dos frequentes conflitos entre irmandades de “nações” diferentes, cujas guardas, ao se encontrarem, acabavam se enfrentando, fisicamente” (Monteiro, 2011: 150), o que reflete, para dentro dos congos, a mesma relação de tensionamento capaz de agregá-los ou contrapô-los, diante de um possível antagonista comum, como no caso do poder instituído.

A participação das danças populares e tradicionais no projeto político-teológico colonial português como estratégia disciplinar e de propaganda não as destituiu de seu caráter, ao mesmo tempo, permeável e resistente às estratégias de imposição hegemônica. Suas divergências internas, expressas nesses enfrentamentos públicos até hoje recorrentes (Corrêa, 2018), revelam o quanto o projeto de apagamento das identidades étnico-religiosas nunca chegou a ser completamente bem-sucedido. Vejamos agora o caso dos caboclinhos.

Agremiação carnavalesca formada por homens, mulheres e crianças, os caboclinhos saem pelas ruas da Região Metropolitana do Recife e cidades da zona da mata norte de Pernambuco, fantasiados de índio, dançando e tocando com arcos e flechas nas mãos. Em cortejo composto por duas fileiras paralelas, o grupo se desloca, avançando e recuando. O caboclinho, assim como os congos, é uma dança eminentemente coletiva e intergeracional.

Nos caboclinhos, seus dançarinos são índios guerreiros, organizados em *cordões*, disposição espacial em que duas fileiras paralelas desenvolvem movimentos simétricos. Os líderes desses cordões são os *puxantes*, mestre e contramestre. Em alguns grupos, também chamados de *jupi* e *agaci*, ou, ainda, de *capitão* e *tenente*.

Compreender a dança dos caboclinhos, as chamadas *manobras*, é um primeiro passo para acessar a relação dança e guerra ali em jogo. Entre os caboclinhos, *guerra* é um ritmo que abre e fecha os ensaios e apresentações. Neste momento, também podem ser entoados os *gritos de guerra*, brados coletivos que enaltecem o caboclo, entidade espiritual que protege o grupo, e perguntam aos componentes se querem paz ou guerra — ao que sempre respondem: guerra! Após o ritmo da guerra, seguem-se os demais ritmos que compõem o gênero caboclinho, que são o *perré*, o *baião* e a *macumba*, além da

pisada ou sambada, ritmo dançado exclusivamente em Goiana, cidade situada na zona da mata norte pernambucana, conhecida como “terra dos caboclinhos”.

As *manobras*, isto é, o movimento coletivo dos *cordões*, envolvem um conjunto de passos característicos ligados a cada ritmo. Cruzada de pernas, chutes no ar e batidas firmes de pé no chão são os movimentos mais recorrentes, organizados sob a forma de avanços e recuos, saltos e agachamentos, trançados e rodopios. Com inúmeras variações, tais movimentos exigem habilidades como impulso, precisão, resistência, flexibilidade, amplitude, coordenação, ritmo e consciência espacial.

Ao som do ritmo da *guerra*, se dança a *tesoura*: cruzada de pernas, seguida de descruzamento, com transferência de peso e acento nas laterais. Dentre os passos do caboclinho, a tesoura é o único que possui nome⁴. A maioria dos passos recebe o nome genérico do ritmo ao som no qual são dançados. Pelo caráter performativo da tesoura, Laudicéia, cacica do Caboclinho Carijós de Goiana nos conta que:

Essas danças já é pra cortar algumas coisas. Por isso, tem tanta cruzada de perna. Porque tem gente de outras tribos que vem olhar a gente, nos admira, aí olha as pernas, porque a gente tá dançando muito ou tá dançando pouco, aí naquilo já vai alguma maldade. Aí essas cruzada de perna já corta algumas coisas. (Laudicéia da Conceição Simplício, cacica do Caboclinho Carijós de Goiana)

O poder da cruzada também pode ser acionado coletivamente, através das manobras, com seus cordões de caboclos e caboclas, desenhando linhas no espaço e criando, com isso, um campo de forças que protege o grupo do olhar mal-intencionado. As manobras também assumem o sentido de uma ação sobre o mundo, como ensina Eliel Fernando, *puxante* do Caboclinho Tupynambá de Goiana:

Por esse termo de manobra, não é que eu fico observando outras pessoas dançar, mas de uma certa forma sim, eu olho lógico. (...) Então, essas manobras desde que eu brinco que eu sei que, ou você vai por dentro, ou por fora, ou você cruza pelo outro, e aí vai. A criatividade é sua. O espaço é seu. (...) Chama toque de guerra, porque no passado, os caboclos tinham seus rituais e saiam pra guerrear. Um ritual pra guerrear, meter o peito, enfrentar seja o que for. Os indígenas se enfrentavam ou enfrentavam a esquadra portuguesa, o que vinha pelos mares, o que fosse. (Eliel Fernando, *puxante* do Caboclinho Tupynambá de Goiana)

Como disse Eliel, os *cordões*, em sua dinâmica de avanços e recuos, podem vir por fora, por dentro ou cruzando. Quando os *cordões* de caboclos recuam virando por fora, desenhando no espaço a forma de um arco. Já os *cordões* de caboclas ao passar por dentro deles, desenhando a forma de uma flecha. Quando os *cordões* de caboclos recuam virando por dentro, desenhando no espaço a forma de uma flecha. É quando os *cordões* de caboclas, ao passarem por fora, desenhando a forma de um arco. Essa dinâmica pode se dar no

avanço ou no recuo dos cordões. A diferença é que, quando um cordão avança na flecha, recua com o arco, e quando um cordão recua na flecha, avança com o arco. As flechas podem ser atiradas para frente e para trás. E a ordem do arco seguido de flecha alterna-se com a ordem da flecha seguida de arco. A manobra, no entanto, ganha o nome do primeiro movimento do cordão: se para fora, arco; se para dentro, flecha.

Em seu estudo sobre o congado mineiro, na cidade do Serro, no alto Jequitinhonha, Corrêa (2018) identificou, na movimentação dos caboclos que compõem a manifestação, a função de “abrir caminhos”. Enquanto os catopês andariam à frente, protegendo o reinado, os caboclos garantiriam a passagem do cortejo, com uma dinâmica bem semelhante àquela observada entre os caboclinhos.

Figura 1 – Caboclos de Nossa Senhora do Rosário do Serro



Fonte: Joana Corrêa, 2018.

A movimentação individual de cada dançante exige fôlego e energia. Os dançantes pulam constantemente, trocando os pés em um balanço para frente e para trás. A cada salto, acionam a flecha. Além da movimentação individual, as filas também se movimentam. Em cada uma das extremidades das filas posicionam-se caboclos adultos responsáveis pela condução das filas a partir de três comandos: “meia lua por fora”, “meia lua por dentro” e “meia lua ao centro”. Na *meia lua por fora*, giram-nas para fora simultaneamente até que cada um volte ao mesmo

lugar. Na *meia lua por dentro*, o mesmo movimento é feito, contudo, o giro é para dentro. E, sob o comando da *meia lua ao centro*, as filas se cruzam: uma passa pelo lugar da outra, depois se cruzam novamente, e todos retornam à mesma posição (Corrêa, 2018: 193).

O uso do apito, para indicar a mudança na movimentação, encontra-se presente ali também, assim como nos caboclinhos. Mas, diferente dos moçambiques, os caboclos do congado, ao invés de bastões, portam arco e flechas, o que vêm acrescer a produção sonora da manifestação, “pois o som estridente dos arcos tem efeito percussivo de acompanhamento rítmico dos cantos”. Semelhante às *preacas* dos caboclinhos, os arcos dos caboclos “possuem uma flecha (...) atravessada por uma corda, cujas pontas são fixadas nas extremidades do arco. Quando puxam a mão da flecha para si, os dançantes tensionam a corda e, ao soltarem, a flecha retorna com força contra o arco, fazendo um som de estalo no encontro entre as madeiras” (Corrêa, 2018: 192-193).

A maioria dos caboclinhos encontra-se ligado a um terreiro de jurema, religião de matriz afro-indígena muito popular na região Nordeste. Cada grupo costuma cultuar um caboclo, entidade espiritual que dá nome ao caboclinho. Evocados por meio dos pontos, tocados e cantados, e das danças, sua presença é sentida e consentida, seja na passarela ou nos ensaios que antecedem o carnaval.

Uma verdadeira guerra no plano invisível se dá em meio às danças que se dançam na terra. Os discursos sobre essas danças estão, igualmente, em confronto. Quem dança melhor? Que tem os trajes mais bonitos? Quem é capaz de arregimentar mais integrantes? Quem tem mais força junto aos caboclos da jurema?

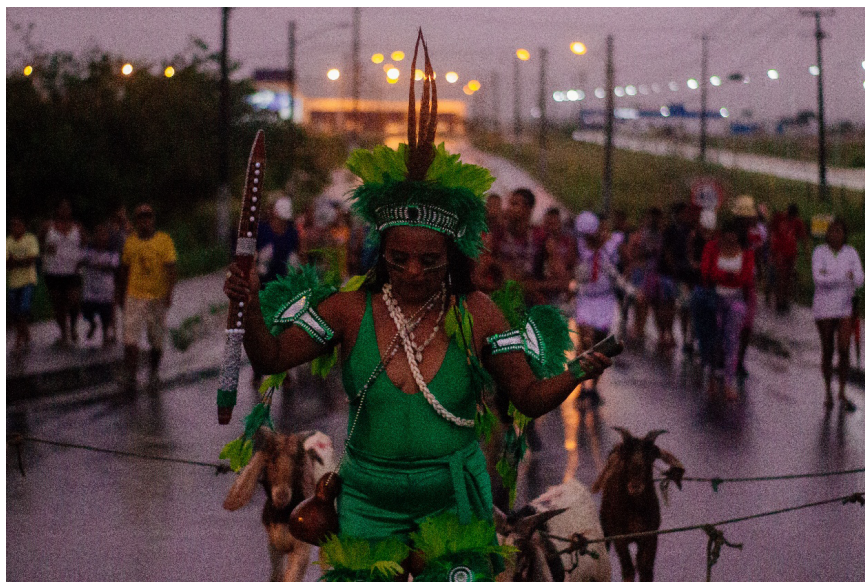
O poder de “cortar algumas coisas” que a dança, através da cruzada de pernas detém, mencionado por Laudicéia, somado ao gesto de atirar da flechada que, além de marcar o ritmo, tem o poder de “atingir alvos invisíveis”, aciona uma ética de ataque e defesa, comum entre os caboclinhos, em que a violência virtual é mais valorizada do que a violência real.

Entre os caboclinhos, o limite tênue entre um tipo de violência e outro encontra-se ligado a um jogo de posições experimentado pelos grupos, em que uma arte das distâncias e das proximidades é ativada de acordo com as relações de força que os envolve. Os caboclinhos encontram-se sempre em algum nível de interação, alimentando um sistema de trocas por meio da lógica complementar, alternando relações de aliança e inimizade, que, embora baseada em rupturas, conflitos e disputas, articula-se também por meio da amizade, da colaboração e da ajuda mútua⁵. Importante dizer que um caboclinho sempre surge de outro caboclinho, geralmente devido a brigas ou desentendimentos que os grupos não fazem questão de esconder.

Por isso, a violação dos limites, decorrente de um mal encontro nas ruas ou da ambivalência de um gesto, pode contribuir para que a manifestação da violência explícita se sobreponha à violência simbólica, alimentada durante

o período pré-carnavalesco. Durante a caçada do bode, ritual de preparação dos grupos para o carnaval, realizados somente na cidade de Goiana, foi possível presenciar uma situação como esta.

Figura 2 - Caboclinho União Sete Flexas de Goiana



Fonte: Vanessa Alcântara, 2022.

Na maioria das vezes em que eu acompanhei a caçada do bode, a iminência de um confronto físico, propriamente dito, cedeu lugar aos desvios, aos recuos, aos tangenciamentos, retardos e acelerações no desenrolar do percurso, de modo a evitar o embate direto. Mas há sempre a possibilidade dos caminhos se cruzarem. No carnaval de 2017, os ânimos se acirraram e dois grupos da cidade, que alimentam uma disputa histórica, chegaram às vias de fato.

Desse encontro nas ruas, em poucos segundos o que era dança virou luta, o que era passo virou chute, o que era gesto dançado virou soco, envolvendo agressões verbais, gritaria, ameaças de facada e correria pela cidade. Uma tensão se espalhou pelas ruas e pelas horas que se seguiram, até o final da caçada do bode.

Muito do que se passa nas ruas costuma ser atribuído à relação que os grupos mantêm com as forças espirituais, os caboclos que protegem a manifestação. Os dirigentes das tribos acreditam que sair às ruas para dançar está relacionado a “cumprir uma tarefa” e para isso é preciso estar em boas relações com os espíritos (Vicente, 2012). De acordo com Seu Nelson, “o carnaval é

uma batalha. (...) Na parte invisível, os caboclos não se dão. E eu tenho que trabalhar pra não deixar passar, pra não deixar eles ganhar, pra me livrar. E eu me livro com a dança”.

A caçada do bode é uma tradição que tem dentro do trabalho do caboclinho. Todo o ano nós sai pra fazer a caçada dele, porque isso aí é como um trabalho espiritual dele. Porque só assim eles tão certo que nós fez o trabalho completo, tamo preparado pro carnaval. Às quatro horas da manhã do domingo de carnaval nós vai fazer aquele percurso, isso que chama a caçada, com os pessoal. Faz o percurso todinho. Porque aquele bode foi com a gente, mas na parte da tradição da brincadeira, caçemo o bode. Aquele silêncio da caçada é pro pensamento atualizar no trabalho que nós tamo fazendo. Essa pausa é pra eu saber como é o caminho que eu vou andar. Se o caminho tá livre pra mim, ou se não tá. Porque se não tiver livre, eu vou por outro. Eles, cada um, que queira ser o melhor, tem aquela ambição. Ali eu vejo. Se eu ver que ele tá lá na frente, eu não vou. Sigo outro caminho. Faço meu trabalho. Minha caçada todinha e o treino aí na porta da sede depois, pra esperar a batalha carnavalesca. (Nelson Cândido Ferreira, falecido fundador do Caboclinho União Sete Flexas de Goiana)

Em outra ocasião, Dona Juracy Simões, ex-liderança da Tribo Canindé do Recife, havia me contado que, no passado, os instrumentos musicais do caboclinho, para além de sua qualidade acústica, precisavam também possuir uma qualidade bélica, sendo capaz de machucar se necessário: “Sempre fui muito estrategista e braba. Brigona que só. Não tinha medo de entrar na passarela. E se perdesse o título ficava violenta. Canindé era o caboclinho que mais gostava de entrar em confusão”. Uma vez, os jurados do concurso chegaram a tornar-se alvo, por parte de integrantes do seu caboclinho, insatisfeitos com os resultados divulgados.

Se os relatos acerca dos enfrentamentos diretos ficaram mais restritos a um passado remoto, persiste ainda o imaginário da guerra nos discursos e práticas ligadas aos caboclinhos, agora também incentivados pelos concursos organizados pelo poder público.

Parece que para manter a dança resguardada da violência física, real e explícita, presente na guerra, é preciso salvaguardar uma relativa distância, mas também estar preparado, de modo a alimentar uma tensão fundamental ao regime de uma violência simbólica e virtual, através de um equilíbrio dinâmico das forças de oposição ali em movimento.

Ora, se a caçada do bode, diferente dos ensaios de rua e apresentações em passarelas, é um ritual de preparação para os infortúnios que o tempo de carnaval põe todos à prova — incluindo o que se passa nos desfiles oficiais —, e se os caboclos são aqueles que têm a prerrogativa de indicar os caminhos a seguir, ao menos nas ruas da cidade quando circulam livremente, talvez o confronto precise realmente acontecer.

Compreender as manobras dos caboclinhos por meio de uma análise etnocoreológica baseada no entendimento de dispositivos coreográficos⁶, des-

coreográficos e mesmo contracoreográficos significa identificar ali um acesso não apenas à estética, como também à ética de seus movimentos. Como guerras dançadas, os caboclinhos não nos deixam esquecer que o passado é feito de lutas. Como danças de guerra, nos preparam para aquelas das quais ainda não estamos livres de encarar pela frente.

Se há uma dimensão coreográfica evidente entre os caboclinhos, que nos informa sobre um modo de dançar, individual e coletivo, o que se vê também é que os caminhos por onde se desenvolvem suas *manobras* ora se fazem, ora são feitos, cumprindo um roteiro previamente definido com o Estado, onde por vezes o percurso se organiza, mas também atendendo aos comandos de forças invisíveis contra o Estado que, *descoreográfica* ou *contracoreograficamente*, informam se os caminhos estão livres ou não, o que contribui para evitar a institucionalização de seus movimentos.

A TROCA E A GUERRA: *UN PAS DE TROIS* ENTRE MARCEL MAUSS, PIERRE CLASTRES E LÉVI-STRAUSS

A dádiva, desde os primórdios da antropologia, despertou o interesse de autores que tinham como objetivo compreender, através do reconhecimento de um sistema de trocas, posto em prática em sociedades tradicionais, os fundamentos da coesão social. Dentre eles, destaca-se Marcel Mauss (2013), com o clássico *Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. Essas trocas, de caráter coletivo, posto que envolviam famílias, clãs, tribos e seres sobrenaturais e punham em circulação não apenas bens e riquezas materiais, mas também “amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras” (Mauss, 2013: 14), ativariam uma espécie de poder de mediação que favorecia, por um lado, a consolidação da aliança quando bem-sucedida, por outro, o risco da guerra quando não.

Nestes contextos, a troca aconteceria justamente para prevenir a guerra, representação máxima da dissociação dos laços sociais. A recusa, ou negligência, de qualquer uma das ações que compunham o sistema da troca equivaleria a uma declaração de guerra.

Mas as relações de troca também refletem em si relações assimétricas de poder, uma vez que “dar é manifestar superioridade, é ser mais elevado”, enquanto “aceitar sem retribuir, ou sem retribuir mais, é subordinar-se, tornar-se cliente e servidor, ser pequeno, ficar mais abaixo” (Mauss, 2013: 126). Não eram apenas gestos amáveis e generosos que se encontravam em jogo no sistema da troca, mas também injúrias, ameaças e hostilidades. Pode-se imaginar os efeitos da troca, uma vez que ela se dava a partir de objetos cuja alma, ou espírito da coisa, o *hau*, carregava a substância de si mesma ou de seu doador e que, para quem os recebia, aceitar implicava em absorver algo de sua essência espiritual, o que, a depender da forma como eram dados,

podia ter sérios desdobramentos, chegando até à destruição de bens, já que toda perda objetiva podia se transformar em um ganho simbólico.

A relação entre dar e destruir⁷, no *Ensaio*, é discutida a partir dos rituais analisados por Franz Boas (como citado por Mauss, 2013), entre os *tsimshian* e os *tingit* que no “resgate da dívida de casamento” praticavam uma cerimônia chamada “afundar a canoa” que, embora de ordem figurada, se relacionava com a destruição real das canoas que chegavam para o *Potlatch*, entre os *haïda* e os *tsimshian*.

O *potlatch* é uma guerra. Ele tem o título de “dança de guerra” entre os *tingit*. Assim como numa guerra é possível apoderar-se das máscaras, dos nomes e dos privilégios dos proprietários mortos, assim também numa guerra de propriedades mata-se a propriedade: ou a própria pra que os outros não a tenham, ou a dos outros, dando-lhes bens que eles serão obrigados a retribuir ou que não poderão retribuir (Mauss, 2013: 187).

O princípio da reciprocidade, discutido por Lévi-Strauss em *As estruturas elementares do parentesco* (1982: 107), retoma o pensamento de Mauss reafirmando a existência de “um vínculo, uma continuidade entre as relações hostis e a prestação de serviços recíprocos. As trocas são guerras pacificamente resolvidas, as guerras são o desfecho de transações infelizes”.

É por este prisma que se deve compreender a lenda *Chukchee* dos “Invisíveis”, na qual os bens, misteriosamente veiculados, trocam-se por si mesmos. Nada esclarece melhor que a descrição de seus antigos mercados, aos quais se vinha armado, sendo os produtos oferecidos na ponta das lanças. Às vezes segurava-se um pacote de peles com uma das mãos e com a outra uma faca de pão, de tal modo o indivíduo estava pronto a entrar em luta à menor provocação (Lévi-Strauss, 1982: 100).

Existiria, portanto, uma transição sutil das trocas às guerras, capaz de envolver ao mesmo tempo relações de atração e repulsa, por meio de “um conjunto complexo de manobras, conscientes ou inconscientes, para adquirir garantias e prevenir-se contra riscos no duplo terreno das alianças e das rivalidades” (Lévi-Strauss, 1982: 94).

Esse sistema se caracterizaria por uma dinâmica, cuja força que o move está preenchida pela própria ideia do movimento, uma vez que a coisa dada nunca é inerte. É dada, inclusive, de modo a evitar a estagnação de um fluxo considerado vital. Não eram apenas os objetos que estavam em movimento, mas os espíritos ali consubstancializados, os homens em torno deles e as sociedades de que faziam parte.

Acontece que, embora os princípios de rivalidade e antagonismo tenham sido reconhecidos como presentes na base das relações de troca, estava no aperfeiçoamento desse sistema, por meio de um processo de domesticação das relações sociais, segundo Mauss, o caminho para o equilíbrio das relações de

força presentes na troca, capaz de levar à “felicidade das nações”. O *Ensaio* é escrito num período entre guerras, quando sacrifícios coletivos e individuais em defesa de um espírito cívico, militar e patriótico, levavam à necessidade de se refletir sobre o equilíbrio entre altruísmo e individualismo (Fournier, 1992). Importante observar também que, por trás disso reside uma perspectiva que opõe o estado de barbárie, representado pela guerra, ao estado de civilização, representado pela ausência dela. Se o *Ensaio* foi capaz de reconhecer diferentes formas de troca, parece ter evitado a ideia de que o conflito pudesse se constituir como uma dessas formas: uma relação de troca, em termos hostis.

Estudos sobre a guerra abordaram-na sob diferentes perspectivas. Daí, equacionaram-se concepções que ressaltavam ora a centralidade da troca, ora a da guerra como relação fundante da sociedade, no estilo “todos trocam com todos” ou “todos guerreiam contra todos”, o que fez a guerra ser compreendida, na maioria das vezes, do ponto de vista do fracasso das relações humanas (Clastres, 2014).

A diferença entre pensar a relação troca e guerra, pelo viés da continuidade, como propôs Lévi-Strauss, ou pela descontinuidade, como sugeriu Clastres (2014), reside justamente aí. A guerra, de acordo Clastres, é motor da vida social. No universo indígena, a guerra asseguraria à sociedade o movimento, pois “não pertence à estática, mas à dinâmica” (Clastres, 2014: 239). A indivisão interna, através da relação entre aliados, garantiria a oposição externa, por meio da relação entre inimigos. Daí sua célebre frase: “se não houvesse inimigos, seria preciso inventá-los” (Clastres, 2014: 250).

Em decorrência disso, parece-nos interessante compreender a guerra, performada em tantas danças populares e tradicionais brasileiras, não apenas como consequência do processo de colonização que fez da América Latina um ambiente propício à deflagração de conflitos de dimensão trágica. A guerra não apenas já se constituía como uma realidade presente, do ponto de vista ritual, como também estético e mitológico, entre as populações nativas.

O problema da guerra se tornou preponderante na obra de Clastres, quando o autor esteve pela primeira vez entre os índios Chulupi⁸, na região do Chaco, em 1966. Num mito sobre a origem da guerra, Clastres nos conta que,

antigamente, os Chulupi e os Toba formavam uma única tribo. Mas os jovens nunca querem ser iguais, um sempre quer ser mais forte do que o outro. Tudo começou quando nasceu a hostilidade entre dois jovens. Eles viviam juntos, comiam juntos seus peixes, juntos iam fazer suas colheitas. Uma vez, foram se banhar no Pilcomayo e ficaram brincando de luta. Um deles bateu no outro com uma força exagerada, o que recebeu o golpe se vingou: bateu na cabeça do seu adversário com um pedaço de madeira, ferindo-o na testa. O outro fez a mesma coisa. Isso foi na época em que os Chulupi e os Toba eram uma mesma tribo: falavam a mesma língua e havia entre eles apenas pequenas diferenças. Os irmãos e os companheiros de ambos os jovens se reuniram em torno deles e cada um foi chamar seu pai. O Toba disse que o outro tinha começado, no entanto, foi ele

quem começou! Antes disso, nunca havia tido desentendimento entre os índios. (Clastres, 2024: 164-165)

Teria sido após esse episódio que se organiza uma festa entre os Chulupi e os Toba, na qual os pais dos respectivos jovens recuperam o caso e terminam por desencadear um combate que envolve a aldeia inteira.

Durante a festa o pai do Toba se levanta e declara: “Não páro de pensar no meu filho que foi ferido!”. E assim que disse isso começou a flechar os parentes e amigos do adversário do seu filho. Um guerreiro Chulupi se levantou e crivou de flechas muitos Toba, que estavam cantando, de pé, acompanhados do sons de seus chocalhos. Começou então um combate entre todos os homens, que estavam bêbados. E os dois jovens eram o motivo de tudo aquilo. A luta se estendeu também às mulheres, que começaram a combater ao lado de seus maridos. Os combatentes não conseguiam parar, porque de ambos os lados a luta estava acirrada (Clastres, 2024: 165)

De acordo com Clastres, o mito requer algumas importantes considerações. A começar pelo fato de que o surgimento da guerra, da sociedade e da noite se dá no mesmo tempo. Ou seja, “antes da guerra, a ordem das coisas, humanas e cósmicas, ainda não estava estabelecida: era o tempo do pré-humano, do dia eterno, que ainda não ritma a sucessão do dia e da noite. A ordem social, como multiplicidade de diferenças, como pluralidade de tribos, ainda está por nascer” (Clastres, 2024: 166).

Claro que não se trata aqui de substituir a troca pela guerra na centralidade dos processos sociais. Para haver guerra é preciso que haja sociedade, e isso também se estende à troca⁹. Do contrário, teríamos que afirmar que, quando há guerra, não há sociedade¹⁰, ou que, quando há troca não há guerra.

Trata-se, mais propriamente, de dissociar a ideia de desequilíbrio perpétuo (Lévi-Strauss, 2004), fruto de relações de antagonismo e rivalidade, de uma visão patológica ou anômala. De acordo com Mauss (2013), é o reconhecimento do fluxo que atravessa as relações humanas que põe em movimento e caracteriza nossa visão de sociedade. Se a troca não se dá com qualquer pessoa, o mesmo pode ser dito em relação à guerra. A lógica do inimigo preferencial (Fausto, 2001) parece operar, neste contexto, também.

A busca recorrente pela chave de entendimento de uma suposta “homeostase social” (Villela, 2000) caracteriza muitas teorias antropológicas, amparadas por categorias como as de equilíbrio, coesão e reciprocidade. Mas se “toda força está em relação com outras forças” (Villela, 2000: 201), podemos considerar que a instabilidade é parte constitutiva do jogo social. Os argumentos de Mauss e Clastres

(...) sugerem que o contrapoder, ao menos em seu sentido mais elementar, existe mesmo onde Estados e Mercados não estão presentes; que em tais casos ao invés de estarem incorporados em instituições populares que se colocam contra

o poder de lordes, reis ou plutocratas, eles estão incorporados em instituições que garantem que esse tipo de gente nunca apareça. O que é o “contra”, então, é um aspecto potencial, latente – ou uma possibilidade dialética, se preferir, dentro da própria sociedade (Graeber, 2011: 47-48)

O efeito principal da guerra seria o de “criar o tempo todo o múltiplo; com isso, a possibilidade de haver o contrário do múltiplo não existe. “(...) A guerra nas sociedades primitivas consiste antes de tudo em impedir o uno; o uno é primeiramente a unificação, ou seja, o Estado” (Clastres, 2003: 252).

Neste sentido, é possível afirmar que a dimensão da guerra, presente entre congos e caboclinhos, assim como em tantas danças populares e tradicionais brasileiras, parece encontrar na lógica do confronto, como forma de relação, uma importante força motriz, no sentido proposto por Ligiéro, ou seja, “que produz movimento. (...) referindo não somente a uma força que provoca ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move” (Ligiéro, 2011: 111). Seja através de disputas coreográficas, plásticas, musicais, espirituais ou religiosas, entre os grupos; seja através da luta pelo reconhecimento, valorização, sobrevivência e manutenção destas práticas, perante o poder público. Não se trata, portanto, de definir o Estado como um inimigo, atribuindo-lhe uma personalidade e uma coerência que ele não possui (Pignard & Stengers, 2005). Tudo depende de como ele se comporta.

Em *Feitiçaria Capitalista*, Pignard e Stengers (2005), atribuem às múltiplas formas de articulação do Estado com o capitalismo, sua capacidade de se reinventar sistematicamente. Como prática de desenfeitiçamento, ou mesmo livramento das *alternativas infernais* por ele oferecidas, caberia compreender nossa vulnerabilidade perante esse sistema, de modo a desenvolver práticas de precaução coletiva que nos possibilitasse proteger-nos da captura e da resignação: “Em muitas tradições, cuidar é saber negociar com poderes invisíveis, é comerciar com eles” (Pignard & Stengers, 2005: 158).

A *descoreografia* ou *contracoreografia* dos caboclinhos parece operar como prática de ação *contradiscursiva* e *contrafeitiçeira*, em oposição ao sentido disciplinar que carrega a ideia de coreografia. Por vezes, cumprindo um roteiro previamente definido pelos órgãos públicos, onde o confronto se organiza, se delimita, se institucionaliza; por outras, percorrendo trajetos definidos por forças invisíveis, que indicam se o caminho está livre ou não, o que não significa que estejam a salvo da experiência do confronto. Manter os circuitos de troca abertos, nos terreiros e nas ruas, pode ser considerada uma tática de cuidado e sobrevivência. O carnaval é tempo de se pôr à prova, quando os movimentos que assumem a forma do descontrole escondem forças de contracaptura daquilo que deseja controlá-los. Uma análise etnecoreológica, portanto, precisa estar atenta à dimensão *descoreográfica* ou *contracoreográfica* do movimento, daquilo que escapa, articulando o visível com o invisível por meio do imprevisível.

A caçada do bode, neste caso, atuaria como o momento privilegiado, onde um *ethos* guerreiro é posto em xeque. Enfrentar as desavenças e os desafetos que, por acaso, apareçam pelo caminho, o que inclui grupos rivais de caboclinho, entidades espirituais e políticas institucionalizantes de seus movimentos, faz deste período de festa um tempo de guerra, em potencial. Assim, dançar não se resume a deslocar-se pelas ruas. Dançar implica transformar o corpo, para além dos gestos e passos que constituem a dança, experimentando outros estados corporais, numa batalha que caracteriza este período festivo.

A INSTABILIDADE COMO POTÊNCIA GERADORA DO MOVIMENTO

Não foi nossa intenção aqui encontrar ou definir parâmetros gerais para compreensão de um fenômeno tão complexo como o das batalhas e disputas coreográficas movidas por um ímpeto de rivalidade. Diante de tantas e tão diversas danças, o que é preciso reconhecer, antes de mais nada, é que aqui se dança. E que, em meio a essas danças ou por meio delas, se faz guerra. Afinal, ao fluxo da vida social é imprescindível uma certa diversidade rítmica¹¹.

Refletir sobre a guerra na dança por meio de uma abordagem relacional que busca compreender suas forças, posições e tensionamentos é diferente de refletir sobre a guerra na dança com base numa abordagem morfológica que se organiza ao redor de formas e tipificações. Por mais visíveis que sejam, as propriedades formais não devem ser compreendidas independentemente das forças que movem tais danças, muitas delas invisíveis aos olhos do observador. É o caráter assimétrico e dinâmico dessas relações, que merece destaque, uma vez que está justamente em sua instabilidade a potência geradora do movimento¹².

Assim, parece ser possível afirmar que onde se faz a festa, também se faz a guerra. Que onde se faz a guerra, também se faz a dança de guerra. Dançar e fazer guerra são modos, por vezes mais próximos ou mais distantes, de articular relações de força. O interesse em reconhecer as forças que movem essas tradições, teve como efeito destacar sua capacidade de viajarem no tempo e no espaço, assumindo diferentes formas, dinâmicas e sentidos de ser, o que implica em compreender a sua historicidade, seus consequentes deslocamentos e possíveis transformações.

Se o legado da colonização deixou marcas profundas em muitas tradições coreográficas brasileiras, isso não se deu sem que houvesse complexa negociação e resistência por partes das formas de dançar, articuladas às práticas rituais, mitologias e cosmologias locais.

NOTAS

- 1 Esta pesquisa que resultou em minha tese de doutorado, intitulada *Dançando contra o Estado: a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco*, foi defendida no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA/UFRJ, em 2019.
- 2 Presente ainda hoje em algumas culturas, a dança pírrica, na Grécia antiga, caracterizava-se como um treinamento rítmico para a guerra. Em *Historia Universal de la Danza* (1944), Curt Sachs diz que “na Ásia menor, o deus Priapo “havia feito da instrução militar um ofício e quando Hera lhe ordenou que desse aulas a seu filho Ares, que ainda era muito jovem, ainda que singularmente forte e viril, o deus lhe ensinou a pelejar com a espada e com a lança, mas só depois de ter feito dele um consumado bailarino”” (Sachs 1944, p. 123 como citado por Monteiro, 2011, p. 114). Ou seja, para ser um bom guerreiro, era preciso dominar a arte da dança, em alguma medida, imprescindível para a luta.
- 3 A dimensão estética é constitutiva da experiência da guerra. Umas das origens da palavra guerra vem justamente do latim *bellum*, dada a importância conferida à dança, à música, à indumentária nos confrontos bélicos da antiguidade (Rabelais, 1973, p. 316 como citado por Bonanate, 2001).
- 4 Tesoura é também o nome de um passo no frevo. A diferença é que, no frevo, o apoio do calcanhar é utilizado depois que as pernas se descruzam, enquanto no caboclinho privilegia-se uma ponta de pé rebaixada. O tronco no caso do frevo, pode diagonalizar junto com a bacia, durante a execução da tesoura, enquanto no caboclinho, ele permanece sempre direcionado para frente.
- 5 É comum entre os grupos mais jovens observarmos uma maior disponibilidade em colaborar mutuamente, mesmo que estejam mais próximos de se encontrarem numa mesma categoria de disputa, no concurso de agremiações carnavalescas. A troca entre eles não representa uma ameaça. Já em relação aos grupos mais antigos e mais bem colocados no concurso, mesmo que tenham maior capacidade de recursos e possuam um numeroso cordão, além de uma eficiente linha de montagem de fantasias, isso não significa que sejam autossuficientes e possam

dispensar a ajuda de integrantes de outros grupos, sejam eles mais jovens ou antigos. A diferença é que ao fazerem, procuram deixar claro o limite da ajuda, de forma a não correrem o risco de comprometer a posição simbólica do grupo. Isso implica, às vezes, em dar mais do que receber, ou dar coisas materiais como penas e plumas, em troca de mão-de-obra na montagem das fantasias ou participação nos cordões.

- 6 A origem do termo coreografia, tal como problematizada por Lepecki (2012), a partir da leitura de *Orchésographie*, de Thoinot Arbeau (1589), depara-se com um sentido carregado de ideias ligadas à disciplina, estratégias de controle e dominação, aspectos que abasteceram por tanto tempo o entendimento de dança.
- 7 Em muitas mitologias, os personagens ligados à guerra cultivam uma dupla faceta, destrutiva e criadora, como por exemplo, Huitzilopochtli, deus do Estado e da guerra, entre os astecas e Odin, deus da guerra, da poesia, da sabedoria e da morte, entre os escandinavos (Maignon, 2015).
- 8 A documentação deixada pelos jesuítas, no século XVIII, sobre esse povo, desperta seu interesse pela singularidade das sociedades guerreiras. É a partir das diversas narrativas de episódios guerreiros, entre os Chulupi, “ocorridos nos anos 1930, que, de tão recentes, foram contadas a ele pelas próprias pessoas que o vivenciaram” (Clastres, 2024: 8) que Clastres começa a refletir sobre o que virá chamar de *ethos guerreiro*.
- 9 A passagem da guerra à troca e a compreensão da troca enquanto efeito tático da guerra são discutidas por Gabriel Coutinho em “Festas, guerras e trocas entre os Aparai e Wayana meridionais” (2011).
- 10 A existência daquilo que compreendemos por sociedade também pode ser profundamente questionada, como o fizeram os participantes do *Key Debates in Anthropology*, em Manchester (London: Taylor & Francis e-Library, 2005, pp.45-80), ao discutirem a obsolescência teórica deste conceito. Neste debate, pôs-se em discussão um tipo de “equação fatal” que definia a sociedade pela sua propriedade de ligar indivíduos por meio de uma solidariedade social. Ou seja, se alguns destes indivíduos estivessem fora desta rede de solidariedade, estariam fora da sociedade. Pensar a sociedade como entidade à parte, ou em oposição ao indivíduo, desconsidera que as relações so-

ciais são intrínsecas à existência humana. Por outro lado, justamente em nome deste entendimento prévio de sociedade, organizaram-se lutas e movimentos de resistência, por exemplo, contra o avanço do Estado sobre os direitos dos indivíduos (participaram deste debate: Marilyn Strathern, J.D.Y. Peel, Christina Toren e Jonathan Spencer).

- 11 A relação entre ritmo e resistência foi discutida por Preter Fryer em *Rhythms os Resistance: african musical heritage in Brazil* (2000).
- 12 As noções de estrutura transformacional e de desequilíbrio perpétuo são muito bem discutidas por Lévi-Strauss nas suas *Mitológicas* (2004).

REFERÊNCIAS

Acselrad, Maria. (2021). O Caboclinho como afeto: a presença indígena nas danças populares e tradicionais brasileiras. *Revista Hawò*, 1, p. 1-40.

Acselrad, Maria. (2022). *Avança Caboclo! A dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco*. Recife: Editora da UFPE.

Arbeau, Thoinot. (2008). *Orchésographie: méthode et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a danser*. Digibook.

Bonanate, Luigi. (2001). *A Guerra*. São Paulo: Estação Liberdade.

Camargo, Giselle Guilhon Antunes. (2013). Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, p. 15-30.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de. (2018). O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no Bumbá de Parintins, Amazonas. *Mana*, 24/1, p. 9-38.

Clastres, Pierre. (2003). *A sociedade contra o estado*. São Paulo: Cosac Naify.

Clastres, Pierre. (2014). *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac Naify.

Clastres, Pierre. (2024). *Mitologia dos Índios Chulupi*. São Paulo: Editora 34.

Corrêa, Joana Ramalho Ortigão. (2018). *“No Rosário tem Cuenda”: vida e morte nos Reinados em Minas Gerais*. Tese de Doutorado. PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Coutinho, Gabriel. (2012) Festas, guerras e trocas entre os Aparai e Wayana meridionais. *Revista de Antropologia*, 54/2, p. 829-855.

Fournier, Marcel. (1992). Marcel Mauss ou a dádiva de si. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 21.

Fausto, Carlos. (2001). *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp.

Fryer, Peter. (2000) *Rhythms os Resistance: african musical heritage in Brazil*. Hanover: University Press of New England.

Gell, Alfred. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

Goldman, Marcio. (2012). Pierre Clastres ou uma Antropologia contra o Estado. *Revista de Antropologia*, 54/2, p. 577-599.

Graeber, David. (2011). *Fragmentos de uma antropologia anarquista*. Porto Alegre: Deriva.

Ingold, Tim et al. (2005). *Key Debates in Anthropology*. London: Taylor & Francis.

Lagrou, Els. (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Lagrou, Elsje & Gonçalves, Marco Antônio. (2013). L'art populaire brésilien: un art de la relation. *Perspective*, 2, p. 355-363.

Lepecki, André. (2011). Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, 13/1p. 41-60.

Lévi-strauss, Claude. (1982). *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes.

Lévi-strauss, Claude. (2004). *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac & Naify.

Ligiéro, Zeca. (2011). *Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond.

Maingon, Claire. (2015). *L'art face à la guerre*. Saint-Denis: Presses universitaire des Vincennes.

Mauss, Marcel. (2013). *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Cosac Naify.

Monteiro, Marianna. (2011). *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome.

Pignard, Phillipe & Stengers, Isabelle. (2005). *La Sorcellerie Capitaliste*. Paris: La Découverte.

Prado Júnior, Bento. (2014). Lembranças e Reflexões sobre Pierre Clastres: entrevista com Bento Prado Júnior por Piero de Camargo Leirner e Luiz Henrique de Toledo. In:

Clastres, Pierre. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac Naify, p. 13-25.

Vicente, Severino. (2012). O sagrado nos caboclinhos de Goiana, PE. *Anais dos Simpósios da ABHR*, 13.

Villela, Jorge Luiz Mattar. (2001). A dívida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade. *Revista de Antropologia de São Paulo*, 44/1, p. 185-220.

DANÇANDO CONTRA O ESTADO: A FORÇA DA ALIANÇA E DA INIMIZADE NAS CULTURAS POPULARES

Resumo

A dimensão agonística, presente em diferentes danças populares e tradicionais brasileiras, permite observar que, se a dança a serviço do Estado movimentou bastante o imaginário local, dançar contra o Estado também. Congos e caboclinhos, aqui em perspectiva histórica e etnográfica, por meio de suas manobras e manejos, nos ensinam que uma análise etncoreológica precisa estar atenta à dimensão *descoreográfica* e *contracoreográfica* de seus movimentos. Que dançar, assim como fazer guerra, tal como ressaltou Pierre Clastres a propósito dos povos indígenas que estudou, é motor importante da vida social.

Palavras-chave

Dança;
Guerra;
Descoreografia;
Contradiscursos;
Estado.

DANCING AGAINST THE STATE: THE POWER OF ALLIANCE AND ENMITY IN POPULAR CULTURES

Abstract

The agonistic dimension observed in different popular and traditional Brazilian dances allows us to sustain that if dancing for the State has greatly stirred the local imagination, so too has dancing against the State. Congos and caboclinhos, here in a historical and ethnographic perspective, through their maneuvers and handling, teach us that an ethnochoreological analysis needs to be attentive to the dechoreographic and counterchoreographic dimension of movements. That dancing, like waging war, as emphasized Pierre Clastres about the indigenous people he studied, is an important driving force of social life.

Keywords

Dance;
War;
Dechoreography;
Counterdiscourses;
State.

Maria Acselrad é Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGA/UFPE. Mestre e doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA/UFRJ. É autora dos livros *Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco*, (EDUFPE, 2013) e *Avança Caboclo! A dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco* (EDUFPE, 2022). Coordena o grupo Pisada – Pesquisas Interdisciplinares em Dança e Antropologia, através do qual realiza projetos e pesquisas que buscam ampliar e aprofundar os estudos da dança sob uma perspectiva antropológica.

Fonte de financiamento: A pesquisa que deu origem a este artigo, obteve apoio da Capes, por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior/PDSE, realizado na universidade de Paris X – Nanterre, em 2017.

Conflito de interesses: Nenhum.

Contribuição dos Autores: A autora foi responsável pela escrita integral do artigo.

Aprovação do Comitê de Ética: Não se aplica.

Disponibilidade de Dados: Não se aplica.

Agradecimentos: Agradeço aos pareceristas por suas importantes sugestões que contribuíram com o aperfeiçoamento deste artigo. E a Joana Corrêa por ceder uma fotografia de seu campo de pesquisa.

Editora responsável: Tatiana Bacal (UFRJ, Brasil).

Recebido em 25/04/2025 | Aprovado em 10/07/2025