

BEAUDET, Jean-Michel; com participação de PAWE, Jacky. 2017. Dançaremos até o amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Lucas Cimbaluk
Doutor em Antropologia Social/Iphan

*“Só se pode esperar compreender plenamente um movimento
fazendo-o nós mesmos”
(BEAUDET 2017: 116)*

Jean-Michel Beaudet, você escreveu com a participação de Jacky Pawe o trabalho original em francês que vem traduzido por Leonardo Pires Rosse ao português. Procurou estudar os movimentos da dança wayãpi, os movimentos dos corpos que dançam. É um livro que, como assume, pode ser lido como um “conjunto de notas etnográficas”. Não pretende, portanto, trazer conclusões de um estudo exaustivo, mas procura fazer uma original *etnocoreologia*. Entende a dança em sentido amplo, envolvendo corpos, sons, movimentos. Assim dá continuação ao seu outro livro, focado em música e nos clarinetes *tule, Souffles d’Amazonie* (1997). É um trabalho derivado de sua pesquisa com uma parcela das pessoas falantes da língua wayãpi no Alto Oiapoque. Língua da família Tupi-Guarani que é falada por populações do Amapá e da Guiana Francesa (GRENAND, F: 1980). Não essencializando em termos étnicos, você nos dá poucas descrições generalizantes, preferindo sempre descrever aqueles com quem estabeleceu relações, as localidades em que esteve. E, sobretudo, descrevendo as danças, cantos, movimentos, sons dos rituais. Sua pesquisa, especialmente com alguns habitantes da aldeia Zidock, nos permite ver na dança a agência na vida social no sistema relacional aberto wayãpi, característico das populações indígenas das Guianas. Onde os movimentos dizem respeito a relações diversas com seres outros no cosmo (GALLOIS 2007; 1988).

Como faço nesta resenha, você nos surpreende por escrever o trabalho em segunda pessoa (traduzido à informalidade do português “você” ou “vocês”). Escreve, portanto, a seus interlocutores indígenas, assim como eu escrevo a você. Sentimo-nos, portanto, como terceiros incluídos, que entram nesta relação e passam a ouvir conversa alheia. Se, em seu caso, escrever em segunda pessoa vem de uma intimidade estabelecida ao longo de décadas de relação com seus interlocutores, de 1977 a 2008, aqui proponho um movimento de cópia, inspirado na oposição verdadeiro/imagem, experimentando compreender esta forma de escrita fazendo-a eu mesmo. Convoco, portanto, o movimento que procura fazer.

Você coloca Jacky Pawe como participante da escrita porque ele conduz a maior parte das danças do Alto e Médio Oiapoque e contribuiu para modificações do texto. Você escolheu trabalhar com três danças específicas. Aquelas que estavam mais bem documentadas em vídeo, uma das bases para a construção de seu olhar sobre os movimentos. Organizou o livro inicialmente, porém, pelos interlocutores-dançarinos privilegiados a cada descrição, a quem você se dirige. Assim temos os capítulos *Akala* e *Jacky*, nos quais estão descritos respectivamente a dança *yawalunã* de 1995 e a dança *pilau* de 1993. Começa com o jovem e a inovação, para depois chegar à sabedoria do condutor da dança, a gramática oficial do dançar como dançavam os avós. Mas inconstante a sua própria proposta, você escreveu um terceiro capítulo sobre suas escolhas metodológicas e epistemológicas. E ainda, um quarto capítulo que tem como título o nome da terceira dança analisada, *wila*, a dança dos pássaros. Seu livro, portanto, apresenta um movimento de transformação discursiva, em que, da segunda pessoa predominante, você passa a usar brevemente abstrações geradas pelo próprio esforço comparativo onde, conseqüentemente, há o predomínio da impessoalidade. Passa dos dançarinos à dança, ainda que ambos estejam presentes sempre nos movimentos de mútua constituição.

Akala, jovem dançarino wayãpi, representa o limite da norma, a instabilidade, os traços de novidade na dança do jaguarundi e do papa-mel. Com ele, você analisa transformações e seu lugar na sociologia e na relação com o exterior. No entanto, afirma que a dança não é lugar da inovação, mas sim da produção da estabilidade, produzindo lentidão, negando oficialmente toda “criação”. “Nós não inventamos”, é o que lhe disseram. São os heróis criadores que remetem ao que é verdadeiro, o protótipo, *e’e*. Oposto da imagem e da cópia, *laãnga*.

Toda a aldeia se envolveu na dança *yawalunã*, mas é o cauim que decide a cronologia da dança. Você descreve pormenorizadamente tal cronologia, as posições dos sujeitos no ritual e as sequências instrumentais. Estas sequências são compostas por uma orquestra de aerofones, com homoritmia de músicos e passos, sem que andamentos dos dançarinos sejam idênticos e com heterogeneidade sonora pela multiplicidade de palhetas não

afinadas entre si e nem mesmo em cada clarinete. O canto progressivamente vai ganhando maior força, confiança e potência. Erros provocam risos, mas estes fazem parte da dança e da sonoridade da festa. Há particularidades em cada dança, com percursos, posturas e movimentos diferentes, mais sensíveis nas sequências instrumentais que nas cantadas. Sua análise é atenta para onde estão as mãos, os tons, como se estruturam as estrofes, melodias, como a cadeia de dançarinos se movimenta, como muda de sentido, suas piruetas e translações, em círculo ou em linha, a cada variação. Escreve sobre a conduta das trocas de cauim e os desvios feitos pelos jovens a esta conduta. A desordem dos giros dos dançarinos também compõe “com acaso” e dão a ver e ouvir e sentir uma inversão ritual, a necessidade da totalidade, em um jogo de ordem e desordem, onde inversamente ao comum, homens servem cauim às mulheres, e servem um cauim indistinto, não o “seu” cauim. Mas não se trata de simples inversão. Na dança, em cada cabaça, você reforça, há mistura, indistinção, totalidade e desordem, em composição complexa e não alterna.

No segundo capítulo, você passa a escrever a Jacky, comentando a multiplicidade de seus nomes, característica do sistema de nomeação wayãpi, que tem também inovações, como o uso do rádio e a base em lista de nomes de santo. Ao todo, cinco categorias de nomes estão presentes e você sugere que esta sucessão esteja relacionada ao devir pessoal e ao prazer da abundância. Escreve também sobre o prestígio de conduzir uma dança, dentro de jogos intelectuais e políticos do parentesco. Propõe que coincidência de patrilinearidade e musicalidade são dadas conjuntamente, que música é parentesco, parentesco é música.

Não só os jovens trazem incertezas, você também, estrangeiro etnomusicólogo, age sem jeito e perde-se na exígua cerimonialidade para a realização da dança que seria feita “para você”. Mas afinal acerta-se com o realizador e Jacky, que conduziria a dança. Os instrumentos musicais *yemi’a* começam a ser fabricados, conforme a especificidade da orquestra necessária para a dança específica. Você entende mais adequado falar em diferenciação que especialização dos instrumentos. Isso porque, na dança, são discriminados não por sua linguagem sonora, mas sim pela visual. Não são apenas instrumentos sonoros. São como seres vivos, que têm poder. E o sistema coreográfico inclui também elementos motores, sonoros, verbais e olfativos.

As primeiras estrofes do canto convocam ancestrais, e você fica intrigado no mistério deste rito noturno, o *payekea*, que abre a fronteira com o mundo dos mortos, explicado apenas parcialmente pela etnografia. Sugere que dançar é criar desequilíbrio corporal, social e cósmico. O *payekea* seria então prelúdio deste desequilíbrio, reforço da aliança com seus mortos antes de colocar em jogo as alianças sociais.

A dança do *pilau*, você afirma, testemunha a coexistência passada entre wayãpi e

peixes do baixo Amazonas, a várzea onde moravam até o início do século XVIII. As últimas estrofes do canto promovem também essa separação mítica com seres da floresta e do rio. Mas o *pila-u*, “peixe grande”, é também metáfora da grandeza wayãpi. Durante a dança, você afirma haver uma correspondência visível entre a ordem dos dançarinos e do universo, em uma disposição que é reafirmada, desfeita e reafirmada ao longo da dança. Algumas características gerais da forma músico-coreográfica no Oiapoque são notadas: a forma coletiva, a alternância de sequências, o canto estrófico, o número e ordem das estrofes inalteradas de uma apresentação a outra, o canto responsorial, cada grande dança ser dedicada a um ser da floresta ou do rio. As grandes danças seguem também um mesmo padrão macroestrutural, em ciclos em que os dançarinos chegam, se reúnem, dão de beber e bebem, estão bêbados, são flechados, morrem e vão embora. A dança é autorreferencial, uma totalidade envolvendo movimentos, letra e música.

Os dançarinos compõem um “cordão de miçanga”, uma cadeia aberta em que cada dançarino segura nos ombros dos que estão ao seu lado. Criam um território coletivo, desindividualizado pelos corpos em ligação, em diferentes formações. Você descreve o movimento básico da dança, com a dessimetria apoiada no pé direito, a relação sincrônica com os aerofones e a visão de caçadores dos dançarinos. Também detalhada é a descrição dos percursos e suas transformações ao longo da dança, com as diferentes linhas de ação presentes, fazendo os dançarinos tornarem-se grandes peixes. Apresenta notações gráficas tanto para os passos e gestos dos dançarinos, com a notação Laban, como para os dispositivos de dança e os percursos. Fornece-nos suas fotos que nos auxiliam a visualizar estes movimentos.

O significado que esboça para o ritual é que animais dançarinos que vêm da floresta ou do rio tentam se comportar como pessoas, mas não conseguem e são mortos e abandonados. A alternância solista/uníssonos desfaz facções apresentadas na composição das cadeias de dançarinos. Nos segmentos instrumentais há sobreposição descontínuo/contínuo, com pulso e sem pulso, estriados e lisos, gritos e flautas, percurso errático, onde, tomados por corpos e *ethos* de peixes, os dançarinos não seguem mais em círculo, recuam em movimentos quase violentos. São estrangeiros que vêm roubar mulheres, por isso há razão para os flechar. Um ritual, você dirá, de uma aliança destinada ao fracasso.

Deixando em segundo plano sua conversa com dançarinos wayãpi, no terceiro capítulo, *Da Pança Vem a Dança*, você estabelece outras conexões, com Rabelais e Villon, com Merriam e Murdock, com Merleau-Ponty e Strathern, com Aragon e Matisse, entre outros. O título do capítulo, inspirado do primeiro par de autores, revela a crítica a concepções idealistas das artes visuais e da dança no ocidente e a crítica ao funcionalismo do segundo par de autores. Você insiste, com seus interlocutores, que a dança é expressão

de que tudo está bem. É riso e produção de euforia. Com Merleau-Ponty, avalia que se trata então de questionar como observar corretamente a relação entre o compromisso da pessoa que entra na dança e seu ambiente. É assim, ao compor questões sobre o olhar dos dançarinos e das danças que vocês propõem que é oferecendo seu corpo ao mundo que o dançarino transforma o mundo em dança.

Você procura justificar a escrita em segunda pessoa. Admite os defeitos e as possíveis críticas desta escrita. Assume esse risco pelos 35 anos de relação mútua. Mas confessa que é uma escrita que é usada também para produzir a ilusão de não estar sozinho diante do lápis e do computador, com uma fé em uma etnologia como diálogo. Uma forma de se sentir entre eles escrevendo, contra o perigo da generalização e solidificação de uma cultura. Em resumo, você sente prazer em escrever dessa maneira.

Escreve ainda que as danças são sensações motrizes. Portanto, uma etnologia da dança não poderia se limitar a aspectos visuais, mas deveria levar em conta as sensações experimentadas pelos dançarinos: a cinestesia. Assim, trata-se não de fazer observação participante, mas participação participante. Seguindo o ambíguo título de Sklar (1991), *Invigorating dance ethnology*, você destaca a necessidade de uma abordagem da cultura pelo movimento, algo revigorante. Propõe, por isso, uma etnografia do movimento, pelo movimento, uma etnografia movimentada.

Termina o capítulo, retomando seu título, a reafirmar o peso da carne e o entendimento da dança como experiência motriz e sensível de conhecimento e experiência, contra nosso etnocentrismo e logocentrismo que busca tirar o peso da dança, produzindo dança acadêmica de corpos magros. Você dizia que a dança wayãpi é “pesada”. Essa avaliação contrasta com os etnólogos a falar da leveza e verticalidade amazônica.

O quarto capítulo, *Wila: Tornar-se Pássaros?*, procura esboçar comparações com as terras baixas da América ao analisar a dança dos pássaros de 1995. Chama a atenção para a variação do tamanho dos passos, velocidade, giro, inclinação do corpo e acentuação do movimento em cada uma das danças. Passos, piruetas e flexões do corpo são constituintes elementares das danças, e dão percurso da cadeia: orientação, desenho no chão, velocidade de deslocamento, com um centro impreciso e irregular, mudando a orientação do conjunto com piruetas.

Três elementos são destacados: a coreografia, a política e a bebida: a coreografia como *mise en scene* dos outros, a política como assunto dos homens nas relações com os outros, a bebida como realização feminina das trocas. Todos elementos da dança são entendidos como ferramentas de transformação, para tornarem-se pássaro, assim como o eram para tornarem-se peixe na dança anterior. Uma transformação mais próxima, você propõe, da *mimesis* dos gregos que do sistema de dicotomias de Viveiros de Castro (1996),

cuja proposta você considera essencialista, por ser baseada na noção de invólucro.

Sua proposição, porém, parece não considerar os corpos como afetos. Justamente é ao dançar peixe e pássaro que é possível se envolver em um devir pássaro. Mas sua crítica, bastante breve, não permite avançar a discussão sobre o que entende por essencialismo desta proposta, deixando-nos na expectativa de seu desenvolvimento.

Após fazer esse rápido contraponto, você continua caracterizando a transformação wayãpi. Uma transformação coletiva, que tem sentido diplomático, ambivalente entre aliança e guerra, onde percursos diferentes podem apontar para uma ou outra direção, podendo ambos estar na mesma dança. As danças são uma história de sedução, em que os outros são atraídos pelo cauim e pelas mulheres, cada um procurando atrair o outro. Mas a aliança é malsucedida e com isso também ordena cosmologicamente as relações interespecíficas através de uma transformação provisória que desfaz oposições nós/outros. Os dançarinos se transformam, mas se mantêm neste mundo. Sem bater palmas, sem rebolar, sem saltar, com olhar periférico, coloridos por urucum e jenipapo, os dançarinos seguem com pés paralelos ao chão.

À conclusão você retoma um mistério: a bolinha de algodão que é colada sobre o nariz ou peito de cada dançarino e dos instrumentos de sopro durante a dança. Dizem os dançarinos que se não o colarem, a mandioca nas roças corre o risco de apodrecer. Resposta esta que mais lhe coloca dúvidas do que soluções ao mistério. Você pode apenas reforçar o risco da dança e seu caráter cosmicamente diplomático. Uma transformação do mundo em dança. Danças que produzem situações de contato mítico, histórico, entre peixes, pássaros, papa-méis e as pessoas da aldeia. Em relações que, à diferença de outros autores (GRENAND, P. 1980; GALLOIS 1988), entende ser igualitárias, não verticalizadas.

Nas notas finais destaca a tradução de *yapolyata kō'ê*: “dançaremos – amanhecer”. Poder-se-ia dizer “dançaremos até o amanhecer”, “dançaremos o amanhecer” ou “dançando, faremos o amanhecer”? Você nos dá impressões de sua primeira estadia: dilatação, profusão, transbordamento regado a dois mil litros de bebida, atraindo outros para sua abundância.

Ao experimentar esta sua escrita, noto o caráter do diálogo nela, com uma fluidez narrativa característica. Ela também dá a possibilidade de movimentar-se entre estrutura e acaso, com suas “notas” combinando com a proposta abertamente anti-essencialista, que destaca simultaneamente o que se separa e inverte, e o que se mistura e junta tendências opostas. Que resiste a essencializar grupos, nestes domínios anti-essencialistas guianenses. Atenta aos detalhes, com uma rara percepção e análise dos movimentos dos corpos e coletivos, esta narrativa abre possibilidades de aprofundamentos teóricos e interessantes debates ainda por serem desenvolvidos. Seguindo sua proposta, porém,

deixo algumas questões: é preciso descrever o outro para ele mesmo? Isto não produz um efeito contrário à proximidade que se pretende? Se pretendemos uma escrita dialógica, não poderiam ter as “vozes” a responder maior espaço?

Referências

- BEAUDET, Jean-Michel; com participação de PAWE, Jacky. 2017. *Dançaremos até o amanhecer: uma etnologia movimentada na Amazônia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie*. 1997. Les orchestres tule des Wayãpi. Nanterre, Société d'Ethnologie.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. 1988. O movimento na cosmologia Waiãpi: criação, expansão e transformação do universo. Tese de doutorado. São Paulo, USP.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. Gêneses Waiãpi, Entre Diversos E Diferentes. 2007. *Revista De Antropologia*, São Paulo, Usp, v. 50, n. 1: 45-83.
- GRENAND, Françoise. 1980. *La langue Wayãpi (Guyane française) : phonologie et grammaire*. Paris : Selaf.
- GRENAND, Pierre. 1980. *Introduction à l'étude de l'univers wayãpi. Ethnoécologie des indiens du haut Oyapock (Guyane française)*. Paris, Selaf.
- SKLAR, Deidre. *Invigorating Dance Ethology*. 1991. *UCLA Journal of Dance Ethnology*, n.15: 4-15.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, n., vol.2: 115-144.

Recebido em 29 de maio de 2019.

Aceito em 06 de setembro de 2020.