

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Luiza Beloti Abi Saab

DO CAMPO À OBRA
SOBRE UM PROCESSO DA ANTROPOLOGIA E
SUA INFLUÊNCIA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

VOLUME 1

Tese de doutoramento no âmbito de Arte Contemporânea orientada pelo
Senhor Professor Luís Fernando Gomes da Silva Quintais e apresentada ao
Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2022

Agradecimentos

Aos companheiros e companheiras que fizeram parte de minha história nesses anos de trabalho;

Aos professores e professoras do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra;

Aos meus pais, que são os seres humanos mais louváveis que conheço: são professores;

Aos meus presidentes: Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva.

Financiamento:

Esse projeto foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Resumo

Esta pesquisa tem início em 2015, quando pela primeira vez me envolvo com a área da Antropologia da Dança através do mestrado Choreomundus (consórcio União Europeia), focado na etnocooreologia e ferramentas da antropologia para análise da dança. Minha trajetória construída nas artes cênicas e na dança perpassou pela Antropologia desde então, em uma relação exclusiva com Cabo Verde – local escolhido para minha pesquisa de campo, e a aldeia Rabelados. Os materiais levantados e aqui apresentados foram responsáveis pelo desdobramento do objetivo principal desta tese: explorar o processo criativo de uma artista em trabalho etnográfico e apresentar as obras resultantes da experiência, englobando aspectos da antropologia na performance e da performance na antropologia. No primeiro capítulo, farei uma apresentação sobre reflexões básicas da Antropologia e Performance. No segundo capítulo, irei contribuir com fundamentos da Antropologia da Dança, método também utilizado em minha pesquisa etnográfica, tratando de seu surgimento e relação entre arte x sociedade. Em seguida, um terceiro capítulo de estudo da arte sobre a história dos Rabelados em Cabo Verde e seu surgimento na década de 40, utilizando da literatura cabo-verdiana de relatos e análises do contexto e de materiais de entrevistas que realizei em campo. Definirei de forma mais aprofundada a aldeia escolhida para esta pesquisa, a Rabelados Espinho Branco, teorizando a sua resistência, sobrevivência e existência nos dias atuais. No quarto capítulo, apresentarei uma análise sobre a dança Batuku, tradicional na aldeia dos Rabelados Espinho Branco, pelo olhar da Antropologia da Dança e da Etnocooreologia, em uma tentativa de registrar como a história de resistência e luta da aldeia se preservou e foi transmitida entre as gerações através também da dança Batuku. Por fim, no capítulo final, apresentarei os ecos desta vivência antropológica pela via artística, com obras expostas em galerias e também fotografias e composições artísticas, levantando as influências da Antropologia no estudo da performance (Batuku). Tentarei evidenciar o que há de antropológico na performance, as reverberações da etnografia na prática artística e a importância da etnografia na performance..

Palavras-chave: etnografia; antropologia da dança; rabelados; arte contemporânea, Cabo Verde.

Abstract

This research began in 2015, when for the first time I got involved with the field of Dance Anthropology through the Choreomundus Masters (European Union consortium), focused on ethnochoreology and anthropology tools for dance analysis. My trajectory built on the performing arts and dance has permeated Anthropology since then, in an exclusive relationship with Cape Verde – the place chosen for my field research, and the Rabelados village. The materials collected and presented here were responsible for unfolding the main objective of this thesis: to explore the creative process of an artist in ethnographic work and to present the resulting works experience, encompassing aspects of anthropology in performance and performance in anthropology. In the first chapter, I will make a presentation on basic reflections on Anthropology and Performance. In the second chapter, I will contribute with the fundamentals of Dance Anthropology, a method also used in my ethnographic research, dealing with its emergence and the relationship between art x society. Then, a third chapter of art study on the history of the Rabelados in Cape Verde and their emergence in the 40s, using Cape Verdean literature of reports and analysis of the context and materials from interviews that I conducted in the field. I will further define the village chosen for this research, Rabelados Espinho Branco, theorizing its resistance, survival and existence in the present day. In the fourth chapter, I will present an analysis of the Batuku dance, traditional in the village of Rabelados Espinho Branco, through the eyes of Dance Anthropology and Ethnochoreology, in an attempt to record how the village's history of resistance and struggle was preserved and transmitted between generations through the Batuku dance. In the final chapter, I will present the echoes of this anthropological experience through art, with works exhibited in galleries and also photographs and artistic compositions, raising the influences of Anthropology in the study of performance (Batuku). I will try to highlight what is anthropological in performance, the reverberations of ethnography in artistic practice and the importance of ethnography in performance.

Key-words: ethnography; dance anthropology; rabelados; contemporary art; Cape Verde.

Lista de Figuras:

- Figura 1 e 2.** As principais casas da comunidade, incluindo as casas de pedra de Sabino e Ficu. Fotos tirada pela autora. Cabo Verde, 2015 e 2018..... 35 e 36
- Figura 3.** Desenho de Tchetcho, o último líder religioso do Rabelado Espinho Branco, representando uma das reuniões religiosas na comunidade, onde adultos e crianças praticavam sua religião. No fundo, podemos ver a bandeira PAIGC, partido responsável pela independência de Cabo Verde. Foto do desenho tirada pela autora. Cabo Verde, 2015..... 37
- Figura 4 e 5.** Comparação entre dois eventos: Abaixo, uma reunião noturna para assistir novelas na televisão (2018) e acima outro desenho de Tchetcho (de 2015) retratando a reunião religiosa com seu pai Nho Agostinho. Fotos tiradas pela autora em 2015 e 2018..... 42 e 43
- Figura 6.** Crianças brincando na área comum pela manhã. Foto tirada pela autora. 2015..... 50
- Figura 7.** Rabeladas fazendo aula de balé na cozinha comunitária. Foto tirada pela autora. 2015..... 51
- Figura 8.** Primeiro contato da autora com Batuku na aldeia de Rabelados Espinho Branco, em 2015. Foto tirada pela autora..... 52
- Figura 9.** Lavando minhas roupas e conversando informalmente com o garoto sobre Batuku. Momento em que ele dá alguns passos na dança. Foto tirada em modo automático pela GoPro. 2015..... 54
- Figura 10.** O segundo garoto chega para dançar enquanto batucamos o ritmo. Foto tirada em modo automático pela GoPro. 2015..... 55
- Figura 11.** Menina praticando o movimento dos quadris no espelho, que podemos ver um pouco atrás dela no topo. Foto tirada pela autora. 2015..... 56

Figura 12. Apresentação do balé para o grupo de turistas. As quatro meninas no canto direito fazem parte da performance e as outras estão esperando para vê-las. Foto tirada pela autora. 2015.....	57
Figura 13. Ensaio da Companhia Rabelados de Batuku. Mulheres sentadas e tocando xabeta, crianças dançam ao centro. Foto tirada pela autora. 2015.....	60
Figura 14. Companhia Rabelados de Batuku se apresentando para turistas no palco da aldeia. Foto tirada pela autora. 2015.....	63
Figura 15. Companhia Rabelados de Batuku. Leny é a solista e canta de lado para o público. Foto tirada pela autora. 2015.....	64
Figura 16. Imagens e detalhes da Obra “Rabelada” exposta no Atelier Aberto III – Universidade de Coimbra. 2017.....	71-76
Figura 17. Carta exposta junto à Obra “Rabelada” exposta no Atelier Aberto Em Expansão - Universidade de Coimbra. 2019.....	81
Figura 18. Obra “Rabelada” em sua releitura após 2 anos, exposta no Atelier Aberto Em Expansão - Universidade de Coimbra. 2019.....	82
Figura 19. Cartaz impresso e adicionado à releitura da obra “Rabelada”, exposta no Atelier Aberto Em Expansão - Universidade de Coimbra. 2019.....	83
Figura 20. Foto original do Cartaz impresso e adicionado à releitura da obra “Rabelada”, exposta no Atelier Aberto Em Expansão - Universidade de Coimbra. 2019.....	84
Figura 21. : Pixação na obra registrando o momento histórico da soltura de Lula, no horário da abertura da exposição Atelier Aberto Em Expansão - Universidade de Coimbra. 2019.....	85
Figura 22. Imagem do texto da autora publicado na Revista Internacional A Dance Mag, v.2, p.10, 2019.....	88

Figura 23. Leny lavando o cabelo de uma criança no quintal. Foto tirada pela autora em uma das casas dos Rabelados Espinho Branco, 2018.....	89
Figura 24. Leny amamentando seu filho mais novo, durante banho no mar. Foto tirada pela autora, 2018.....	90
Figura 25. Leny banhando seu filho mais novo em bacia, dentro de casa. Foto tirada pela autora, 2018.....	91
Figura 26. Leny lavando roupas em frente à sua casa. Foto pela autora, 2018....	92
Figura 27. Criança rabelada dentro de casa, observando o exterior. Foto tirada pela autora, 2015.....	93
Figura 28. Crianças rabeladas em Espinho Branco, em momento de descontração. Foto tirada pela autora, 2018.....	94
Figura 29. Crianças rabeladas na laje do espaço cultural Rabelarte, em Espinho Branco. Foto tirada pela autora, 2018.....	94
Figura 30. A rabelada Josefa amamenta sua filha Diana em frente à sua casa, em Espinho Branco. Foto tirada pela autora, 2018.....	95
Figura 31. Labanotação de Batuku, realizada pela autora. 2018.....	98
Figura 32. Obra “Labanotação à Cabo”, em adesivo colante em coluna da Galeria de Artes do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Trabalho exposto no Motel Coimbra, 2019.....	99
Figura 33. Frames do minidocumentário Resistência Rabelada, disponível através do link www.youtube.com/watch?v=_I-U773VNYQ . Acesso em 2022.....	100

Lista de Tabelas:

Tabela 1: Comparação entre gerações de Rabelados Espinho Branco nas suas relações com Batuku..... 49

Tabela 2. Análise Batuku, considerando técnicas e improvisos da estrutura..... 60

Índice

Introdução	11
1. Antropologia e Performance.....	13
2. Antropologia da Dança.....	18
2.1 O Folclore, a Tradição e o Popular	23
2.2 UNESCO – A criação da Convenção de 2003	26
3. Os Rabelados.....	32
3.1 O Contexto dos Rabelados Espinho Branco	34
3.2 Nho Agostinho: um Líder Carismático	39
3.3 Misá Kouassi, “The Stranger”	44
4. A dança Batuku.....	46
4.1 A Dança como Resistência	48
4.2 Os aspectos de Batuku na aldeia Rabelados.....	51
4.3 A formalização do Batuku nos Rabelados	58
4.4 Sobreviver ao Capital e Sobreviver com o Capital	64
5. Antropologia e sua Influência no Estudo da Performance.....	67
5.1 Água	69
5.1.1 Obra “Rabelada” – Atelier Aberto III / 2017	69
5.1.2 Obra “Carta à minha tese” ou “Transumância” – Atelier Aberto em Expansão	77
5.1.3 Texto para Leny – A Dance Mag	86
5.1.4 As águas de Leny	89
5.1 Terra	92
5.2.1 “Labanotação à Cabo” – Motel Coimbra – Abril/2019	96
5.2.2 “Resistência Rabelada – video-documentário/2018	100
6. Conclusão	102

Introdução

Esta pesquisa tem início em 2015, quando pela primeira vez me envolvo com a área da Antropologia da Dança através do mestrado Choreomundus (consórcio União Europeia), focado na etnocoerologia e ferramentas da antropologia para análise da dança.

Minha trajetória construída nas artes cênicas e na dança perpassou pela Antropologia desde então, em uma relação exclusiva com Cabo Verde – local escolhido para minha pesquisa de campo, e a aldeia Rabelados. Esta pesquisa apresenta materiais inéditos da pesquisa de campo durante minhas duas visitas, em 2015 e 2018. Os materiais levantados e aqui apresentados foram responsáveis pelo desdobramento do objetivo principal desta tese: explorar o processo criativo de uma artista em trabalho etnográfico e apresentar as obras resultantes da experiência, englobando aspectos da antropologia na performance e da performance na antropologia.

Para tal, precisamos compreender os eixos que atravessam o tema. No primeiro capítulo, farei uma apresentação sobre reflexões básicas da Antropologia e Performance. No segundo capítulo, irei contribuir com fundamentos da Antropologia da Dança, método também utilizado em minha pesquisa etnográfica, tratando de seu surgimento e relação entre arte x sociedade.

Em seguida, um terceiro capítulo de estudo da arte sobre a história dos Rabelados em Cabo Verde e seu surgimento na década de 40, utilizando da literatura cabo-verdiana de relatos e análises do contexto e de materiais de entrevistas que realizei em campo. Definirei de forma mais aprofundada a aldeia escolhida para esta pesquisa, a Rabelados Espinho Branco, teorizando a sua resistência, sobrevivência e existência nos dias atuais. Ainda em busca de

compreender a estrutura da aldeia, falaremos sobre as estruturas familiares, religiosas e culturais ali presentes.

No quarto capítulo, apresentarei uma análise sobre a dança Batuku, tradicional na aldeia dos Rabelados Espinho Branco, pelo olhar da Antropologia da Dança e da Etnocoreologia, em uma tentativa de registrar como a história de resistência e luta da aldeia se preservou e foi transmitida entre as gerações através também da dança Batuku. Após esta análise, irei trazer uma reflexão sobre a primeira grande transição da arte na aldeia, com a reabertura dos Rabelados para a sociedade nos anos 2000 e a influência do mercado e capitalismo sobre sua estrutura artística/cultural.

Por fim, no capítulo final, apresentarei os ecos desta vivência antropológica pela via artística, com obras expostas em galerias e também fotografias e composições artística, levantando as influências da Antropologia no estudo da performance (Batuku). Tentarei evidenciar o que há de antropológico na performance, as reverberações da etnografia na prática artística e a importância da etnografia na performance.

Capítulo 1 – Antropologia e Performance

Durante o período do século XIX, com o surgimento e desenvolvimento da Antropologia muito em relação às expansões coloniais europeias, delineou-se como principal eixo no estudo sobre o outro «uma compreensão da natureza e da cultura que eram o próprio fundamento epistemológico de sua cientificidade» (Jordão 2004, 36).

Ainda que o interesse dessa pesquisa não seja aprofundar a história do surgimento e desenvolvimento da antropologia, é preciso abordar um dos momentos transformadores na pesquisa dos antropólogos, o trabalho de campo. Este método surge com Bronislaw Kaspar Malinowski em *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), na Nova Guiné, em uma tentativa de legitimar o fazer antropológico, estabelecendo uma metodologia em que o antropólogo e sua cultura criam uma distância do grupo e cultura estudados, permitindo à antropologia, em consequente, o mesmo status das ciências exatas:

«Esse distanciamento, que não é consequência completamente desavisada ou aleatória do processo da construção do conhecimento antropológico, está na base do surgimento de um novo contexto, diferente do evolucionismo presente no período anterior, pela construção de um conhecimento que surgiu pelo estabelecimento de uma relação específica, não somente entre o pesquisador e seu objeto, mas também entre estes e o leitor» (Jordão 2004, 37).

Com Malinowski desenvolve-se o que hoje chamamos de Antropologia Moderna, com a separação entre observador e o observado no texto. Antes disso, o principal método da antropologia era evolucionista: o antropólogo coletava materiais

independente do seu contexto e fazia elaborações figuradas sobre a história da humanidade. Surge, então, a diferença na concepção do *pensar e fazer* antropológico, que passa, então, a considerar cada cultura como uma singularidade (relativismo singular) e não de forma hierárquica como no evolucionismo.

Ainda de acordo com este pensamento, torna-se sabido que para analisar uma realidade através da antropologia e construir estruturas a partir dela, muitas vezes partimos de fragmentos. Para Eunice Ribeiro Durham, antropóloga brasileira,

«A aparência fragmentada e destituída de significação decorre da exterioridade do observador e a construção de sistemas coerentes pela antropologia deve corresponder a uma integração real, constantemente realizada pelos membros da sociedade portadores da cultura, através de processos que são, o mais das vezes, inconscientes. Esse tipo de investigação pressupõe uma noção de totalidade integrada cuja reconstrução é objetivo último do pesquisador» (1988, 21).

É principalmente sob o véu da metodologia moderna da Antropologia, a observação participante, com que inicialmente me inseri em trabalho de campo em 2015, respeitando e equilibrando os distanciamentos entre autora e campo, garantindo que a construção do conhecimento fosse estabelecida através da relação antropóloga/artista.

Entre outros encontros significativos, a relação entre dois pesquisadores é o destaque – pelo menos nesta pesquisa – do surgimento de uma das vertentes mais intrigantes e potentes do século XXI. Nos anos 70, a parceria formada entre o diretor de teatro experimental Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner torna-se um encontro de aprendizados mútuos. Turner, trazendo suas experiências e análises sobre rituais Ndembu, e Schechner com uma bagagem carregada de

vanguardas no teatro, tornando-se um dos principais nomes do teatro experimental nos anos 70.

Segundo Dawsey (2011), essas influências mútuas tiveram desdobramentos nos dois lados. As discussões com Turner sobre rituais, dramas sociais, liminaridade e *communitas* aparecem nos trabalhos de Schechner, como em *Essays on performance theory* (1977), com destaque aos ensaios “From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid” e “Selective inattention”. Nestes ensaios, Schechner elabora o seu conhecido *infinity-loop model*, modelo símbolo do infinito, para discutir as relações interativas entre dramas sociais e dramas estéticos e como ambos se afetam.

Mas, talvez, o mais importante entendimento que tenha ocorrido desse encontro, é o de que a antropologia da performance faz parte de uma antropologia da experiência, ou em outras palavras, uma experiência se completa ou realiza através de uma performance.

É com Turner e Schechner que a intrigante *performance turn*, conhecida também como virada performativa, começou a acontecer dentro do campo das ciências sociais. Nesta “virada”, pesquisadores de diversas áreas enxergam o corpo e a ação humana como potentes fontes para suas pesquisas. Esse movimento é decorrência de um questionamento generalizado sobre o constante uso do texto como centro das investigações.

Por conta deste novo olhar para as pesquisas, as análises de estruturas simbólicas e sociais começam a ser questionadas. Já nos anos 80, diante do surgimento de abordagens e teorias sobre a arte e a antropologia, surge um outro divisor de águas para alimentar esse novo entendimento: a publicação *Writing Culture*, de George Marcus (1986), fomentando o debate sobre o campo etnográfico atravessado pelas artes e antropologia.

A metodologia etnográfica, até então, segundo Marcus (1986), era comprometida com a função de documentar uma representação naturalista, impulsionada pela participação e observação distanciadas e disciplinadas nos e dos mundos vitais de outros tomados formalmente como “objeto” de pesquisa.

Com a aproximação da arte na antropologia, cria-se, então, uma maior cumplicidade entre o observador e o observado. Para Marcus, este processo acontece devido ao espaço que a arte consegue preencher na antropologia. Em outras palavras, a efetividade da antropologia depende da maneira como se fixará a expressão da realidade em formas inusitadas e críticas, coisa que os artistas, ao trabalharem com a pesquisa de campo em seu modo crítico-reflexivo, fazem isso muito bem.

O modo crítico-reflexivo nas artes e na antropologia possuem duas abordagens importantes e com diferentes resultados. A reflexividade crítica na antropologia busca tentativas de ir além da escrita etnográfica, embora, na opinião de Marcus (1986), esta abordagem tenha falhado, reforçando uma mise-en-scene com auto-etnografias que falham em conceber novas estratégias, formas e normas de prática para enfrentar mundos mais complexos, paralelos e fragmentados. Já a reflexividade crítica nas artes busca romper limites, questionar efeitos e alcançar lugares que não esteve anteriormente.

Trazendo novamente Turner ao centro, podemos entender que sua performance converge pesquisas antropológicas sobre rituais e o uso do teatro como fonte de metáforas para entender a sociedade. As performances passam a gerar tensões e reformulações de ordens estabelecidas, produzindo situações acerca de posições sociais determinadas. Novamente, a performance é tratada como parte integrante da experiência (relação antropologia x teatro que falamos há pouco, surgida das relações com Schechner). Aqui também vale mencionar a

influência de Erving Goffman (1922 – 1982) no trabalho de Turner, que trouxe uma intensidade maior sobre as análises do mundo social a partir de imagens dramatúrgicas.

Com todos esses elementos, compreendendo a vida social por seu caráter dinâmico, processual e contraditório, começa-se a apontar situações de crise e conflito como reveladoras de aspectos fundamentais do mundo social. Nesse sentido, a performance passa a ser entendida como parte da realidade, ainda que no seu aspecto processual.

Ou seja, um dos caminhos de análise das tensões da estrutura social e dos elementos anti-estruturais da sociedade é a própria performance, trazendo à luz a vida em sociedade com todas suas contradições e transformações estruturais.

Essas transformações na estrutura da sociedade passaram a ser consideradas dentro dos estudos sociais, tendo como principais condutores na alteração das relações estabelecidas, os atores sociais (Peirano 2002, 18). Este agente transformador atua no seio de uma cultura e influencia sua sociedade na mesma proporção em que a sociedade o influencia.

Os níveis desta relação dialética podem ser aprofundados e melhores estudados com as pesquisas etnográficas, da onde me debrucei para olhar mais de perto a dança Batuku, performada na aldeia Rabelados, além de considerar na análise toda sua cultura e trajetória.

Capítulo 2 – Antropologia da Dança

Para aprofundar o estudo da dança, seja na sua forma de pesquisa etnográfica ou no desdobramento artístico, é preciso também compreendê-la em seu processo de reconhecimento como patrimônio imaterial da humanidade, sendo associada principalmente ao estudo da etnologia da dança¹, antropologia da dança² e etnocoreologia³. Cada uma dessas disciplinas usa a etnografia como seu principal método de pesquisa, enquanto no passado elas se concentravam na pesquisa da dança principalmente entre as sociedades camponesas e grupos marginalizados.

A pesquisa sobre antropologia da dança na Europa ocidental, assim como nos Estados Unidos, foi muito influenciada pela história etnocêntrica da dança mundial do musicólogo alemão Curt Sach, intitulada História Mundial da Dança, enquanto o estudo da etnocoreologia na Europa Oriental foi influenciado pelo método das irmãs Janković (Dunin 2014). Nos Estados Unidos, na década de 1940, pesquisadores como Gertrude Kurath e Franziska Boas mostraram interesse em coletar e registrar práticas culturais de grupos marginalizados nos Estados Unidos e conceituaram sua disciplina como etnologia da dança. Como Janet O'Shea (2010, 4) argumenta, apesar de suas alegações de conhecimento científico, o fascínio pela

¹ Ver mais em: Kurath Prokosch, Gertrude. (1960). "Panorama of Dance Ethnology." *Current Anthropology*. Vol. 1 (3), 233-254.

² Ver mais em: Peterson Royce, Anya. (1977). *The Anthropology of Dance*. Indiana University Press; Kaeppler, Adriene. (2000). "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance." *Dance Research Journal*. Vol. 32, No. 1, 116-125; Hanna, J. (1973). "Anthropology and the Study of Dance." *CORD News*. Vol. 6, No. 1, 37-41; Williams, Drid. (1991). *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*. University of Illinois Press.

³ Janković, Ljubica and Danica. (1934). *Folk Dances I*. Belgrade; Rakočević, S. (2014). "Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline." *Muzikologija*. No. 17, 219- 244; Foley, Catherine. (2012). "Ethnochoreology as a Mediating Perspective in Irish Dance Studies." *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*. Vol. 16, No. 2. 143- 154; Dunin Ivancich, Elsie. (2014). "Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Janković sisters, Maud Karpeles, and Gertrude Kurath." *Muzikologija*. Vol. 17, 197- 217.

diferença cultural e a exibição fetichista que caracterizou a Europa e a América do Norte dominaram a produção literária e acadêmica do século XVIII até o século XX.

Os estudiosos de dança do leste europeu interessados em etnocooreologia estavam envolvidos com a coleta, transcrição e análise de dança, realizando pesquisas dentro dos grupos étnicos em seus próprios países e dando continuidade com a sua análise estrutural. Enquanto isso, os pesquisadores de dança americanos basearam suas estruturas teóricas sobre antropólogos precoces, como Tylor, Evans-Pritchard, Radcliffe-Brown, Malinowski e Boas (Reed 1998, 504), focando principalmente nas funções sociais da dança.

Estas diferenças, como Georgiana Gore e Andrée Grau (2006, 2) teorizam, podem ser devido aos ideais comunistas na Europa Oriental que enfatizavam um conceito do povo, enquanto os Estados Unidos enfatizaram culturalismo em bolsas americanas, considerando ambos como fatores econômicos e políticos que moldaram a abordagem no estudo da dança.

Em 1947, pesquisadores que trabalhavam na pesquisa de patrimônio da música e da dança, principalmente na Grã-Bretanha e Europa Ocidental, foram envolvidos na formação do Conselho de Música Folclórica Internacional⁴, que realizava reuniões anuais.

Esta organização fez as primeiras tentativas de institucionalizar internacionalmente a pesquisa sobre a música e dança “popular”, com a missão de “promover o estudo, a prática, documentação e divulgação da música popular em todas as suas formas” (Gore e Grau 2006, 3), onde os investigadores dos Estados Unidos, Europa Ocidental e Oriental puderam participar juntos.

⁴ International Folk Music Council (IFMC)

A última tendência adotada pelos antropólogos de dança e etnocoreologistas, associados com o estudo Grupo de Etnocoreologia do ICTM⁵, é o estudo do papel da dança no património cultural nacional dos países. No entanto, se a herança está sendo imaginada na forma de tradição, ou uma forma de conhecimento que é passada para as gerações futuras, tal contextualização a associa à história e ao passado, como as tradições também são.

À medida que, ao longo do século XXI, as interpretações de corpo e ritmo adquiriram uma nova interpretação, especialmente quando relacionadas à dança e ao teatro, elas começaram a ser cada vez mais incorporadas ao novo campo emergente dos estudos da performance. Com essa transição, os trabalhos de Bourdieu, Foucault e Pearce (Reed 1998, 520) foram utilizados para situar os estudos de antropólogos e estudiosos da dança nos Estados Unidos, que relacionaram seu trabalho às questões mais amplas da teoria social e filosófica.

De acordo com Reed (1998, 503), a transição da “história da dança” para “estudos da dança” como um campo mais interdisciplinar, foi uma importante mudança que focalizou o aspecto social, político e cultural da dança. Janet O’Shea argumenta que a substituição da ênfase no folclore, antropologia e etnografia, com foco na filosofia, estética e fenomenologia, trouxe a mudança fundamental no estudo da dança.

Em sua missão de mudar a etnologia da dança, Susan Foster propôs uma nova abordagem que evitaria a incorporação de discursos sobre dança e coreografias como cinesiologia, etnologia e estética. Através desta tentativa, ela desenvolveu uma abordagem exclusivamente teórica e culturalmente inclusiva que se concentraria em pesquisa e escrita sobre dança (Giersdorf 2009, 36).

⁵ International Council for Traditional Music (ICTM)

Como O'Shea (2010, 5) elucida, o alinhamento da etnografia com estudos raciais culturais, pós-coloniais e críticos foi a principal transformação na interdisciplinaridade do novo campo de estudos da dança que tomou emprestadas abordagens das disciplinas já estabelecidas da história da dança e análise histórica de formas de dança. Ela também justifica que uma combinação entre estruturalista e funcionalista com a antropologia simbólica e a semiótica foi a chave para ampliar o escopo das pesquisas de dança que estavam trabalhando com antropologia. Esta característica trouxe uma ênfase especial no corpo, integrando práticas corporais no estudo da cultura.

Dentro da Antropologia da Dança, área pela qual me tornei mestra em 2016, há uma forte tendência em conduzir as pesquisas através da observação participante, aplicando as ferramentas da etnocoreologia para tal função. Ao mesmo tempo que essas ferramentas específicas (como por exemplo a Labanotação, cuja especificidade será abordada mais adiante neste trabalho) são aplicadas de maneira objetiva e positivista, há também uma relevante abordagem êmica durante a pesquisa.

Para Kenneth Pike (1967, 41), criador das abordagens êmicas e éticas, uma das relevâncias do estudo êmico é a compreensão da construção de uma cultura como um todo, auxiliando na apreciação também de atores individuais e «suas atitudes, seus motivos, interesses, respostas, conflitos e desenvolvimento de personalidade».

Já a aplicação êmica na antropologia da dança é descrita por Adrienne Kaeppler, contemporânea da área, como uma abordagem que

«[...] baseia-se nos conceitos de movimento dos detentores de uma tradição de movimento. Não se baseia nas ideias de observadores externos sobre

diferenças de movimento, que são "éticas". A estrutura na dança consiste em um sistema específico de conhecimento de como os kinemes se combinam em morfoquinas, que se combinam em motivos, que se combinam em coremas, que se combinam em danças - de acordo com os conceitos de um grupo específico de pessoas em um momento específico» (2001, 51).

É através destas características que podemos dizer que o estudo dos movimentos, mais especificamente a dança, também se torna antropológico, focando-se no sistema, significado e intenção do movimento.

Ainda que os antropólogos estejam interessados em sistemas de construção de movimentos, as ações que os geram, por quem e como são julgados e como podemos entender sociedades através deles.

Ainda assim existem algumas abordagens distintas, como as de Cowan (1990) e Schieffelin (1976) que preferem o contexto e significado ao detalhamento dos movimentos, enquanto outros antropologistas dedicam-se às particularidades do movimento em relação ao contexto cultural, histórico e social do mesmo (Kaeppeler 2000, 120).

Sendo assim, com os conjuntos teóricos aqui apresentados, esta pesquisa buscou produzir estudos detalhados de um determinado contexto sociocultural, a dança Batuku na aldeia Rabelados Espinho Branco, analisando as atividades dos corpos humanos (etnocooreologia) e estudando os processos sociais que manipulam esses corpos no tempo e no espaço (antropologia da dança), além da reverberação artística contemporânea da autora com estes processos.

2.1 – O Folclore, a Tradição e o Popular

Na área da Antropologia da Dança discute-se muito os termos e seus contextos utilizados atualmente. Para este momento, é importante compreendermos como eles surgem e quais implicações existem hoje, principalmente dentro do chamado *mercado cultural*.

Começo essa discussão com a disseminação do Romantismo na Europa, onde um conceito de patrimônio foi criado e estudado sob a visão de folclore, algo muito criticado em nossa discussão da dança como patrimônio cultural imaterial.

Devido às ideias românticas associadas à proteção e revitalização do patrimônio cultural, expressões camponesas na Europa começaram a ser envolvidas no processo de criação da identidade nacional. O período do Romantismo glorificava o passado e elevava a arte camponesa, futuramente conceituada como “popular” por meio do estudo do folclore.

Focando no “original” através do contraste entre classicismo e racionalismo, a ênfase passa a ser colocada no histórico e no medieval. Pertti Anttonen conecta o interesse na cultura camponesa com a ideia de reconstrução do conhecimento social passado⁶ no contexto, político, de produzir modernidade.

Essas tentativas de documentar, descrevendo e representando o passado, proporcionou um novo discurso, utilizado por estudiosos no processo de tornar a Europa moderna, focada principalmente em grupos marginais rotulados como o “povo” (folk), enquanto seu “saber” (lore) foi considerado de extrema importância no processo de construções históricas (Anttonen 2005, 51).

De acordo com Regina Bendix (1997, 7), o objetivo daquele discurso sobre o que foi considerado uma classe mais baixa da sociedade, deveu-se à razão

⁶ Autores como David Lowenthal, Valdimar Hafstein, Cristina Amescua, e Ahmed Skounti não necessariamente relacionam o conceito de patrimônio com o passado, mas sim posicionam-o como situado entre o passado e o presente, ou nenhum dos dois, mas em “tempo do patrimônio”, devido à sua ilusão autêntica que faz valer a preservação.

de que eles eram vistos como menos educados, primitivos e com individualidades mais fracas - livres do mal da civilização e uma metáfora para tudo o que não fosse moderno.

Como Barbara Kirshenblatt- Gimblett descreve, a criação e conceituação do folclore nos leva a uma conversa sobre a conceituação de “dança folclórica”⁷, “dança tradicional”⁸ e “dança étnica”⁹. Tais concepções foram produtos de uma elite, situada em áreas urbanas que, através do seu exercício de poder, alienaram tais culturas de dança e as fizeram “não-modernas”. Em outras palavras, uma dança operada como um instrumento da imaginação, incluindo a atribuição de “trajes típicos” e “instrumentos tradicionais” para as performances.

Com os discursos já estabelecidos sobre folclore e antropologia, houve um ambiente apropriado para ser pesquisado por folcloristas e antropólogos que assumiriam essa tarefa. No entanto, muitos pesquisadores de dança não forneceram definições específicas de “tradicional” e “popular”, resultando em frases cuja definição precisa é baseada em interpretações pessoais.

⁷ Para a discussão sobre o conceito de dança folclórica, ver Buckland, Theresa. (1983). “Definitions of folk dance: some explorations.” *Folk Music Journal*, Vol. 4, No. 4, 315-332; Shay, Anthony. (1999). “Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in “The Field”. *Dance Research Journal*. Vol.31, No.1, 29-56; Hoerburger, Felix. (1968). “Once Again: On The Concept of Folk Dance.” *Journal of The International Folk Music Council*. Vol. 20, 30-32; Nahachewsky, Andriy. (2001). “Once Again: On the Concept of “ Second Existence Folk Dance”. *Yearbook for traditional music*, 17-28.

⁸ Para a discussão sobre o conceito de dança tradicional, O’Shea, J. (1998). “Traditional” Indian Dance and the Making of Interpretive Communities.” *Asian Theater Journal*. Vol. 15, No. 1, 45-63; Lange, R. (1974). “On Differences Between the Rural and the Urban Traditional Polish Peasant Dancing.” *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol. 6, 44-51; Bajić Stojiljković, V. (2016). *Processes of (Re)Defining Structural, Dramaturgical and Aesthetic Aspects in the Stage Portrayal of Traditional Dance and Dance Music in Serbia*. Faculty of Music Art in Belgrade: Department of Ethnomusicology. Doctoral Dissertation.

⁹ Para a discussão sobre o conceito de dança étnica ver Buckland, Theresa. (1999). “All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology.” *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 17, No. 1, 3-21; Kealinohomokou, Joan. (1970). “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance.” *Impulse*, 24-33.

Theresa Buckland (1983, 316) liga a construção do “popular” com a dicotomia entre a cidade e o país, durante uma transição de uma sociedade rural para a industrial, onde os habitantes da antiga têm sido vistos como mais perto da natureza e mais perto de passado.

Ainda sobre o que é “dança folclórica”, Yvonne Hardt (2011, 29) define como a representação de um costume ou uma cultura congelada no tempo, como um repertório de uma memória local. Para ela, o desenvolvimento do termo foi ligado à construção da nação, nacionalismo e colonialismo. Ela ainda argumenta que

«a partir dessa perspectiva, culturas de dança folclórica constituem um elemento na construção histórica de uma memória cultural que ajuda a fornecer uma coerência nacional e simboliza a continuidade da sociedade» (Hardt 2011, 32).

Nancy Ruyter comenta que está implícito em acreditar que “popular” é a dança praticada por sociedades camponesas, quando, na realidade, o termo é usado para denotar uma variedade de diferentes tipos de danças e formas de dançar que a trazem para perto de gêneros como o ballet, jazz, sapateado e outros (Ruyter 1995).

Quando se trata de danças “tradicionais”, com base no conceito de “tradição”, um aspecto importante da Convenção de 2003 da UNESCO, Pertti Anttonen argumenta que a palavra “tradição” deve ser situada em um discurso historicamente específico, uma vez que o interesse na tradição frequentemente conota interesse na história, enquanto «a tradição é inseparável da ideia de experiência da modernidade como uma metáfora moderna para a continuidade cultural» (2005, 12).

Anya Peterson Royce considera o conceito de “tradição” como implicando conservadorismo, especialmente quando se considera as práticas culturais, onde a maneira “tradicional” de realizar ou apresentando uma dança podem ser confundidos com “algo imutável” e «algo que é passado de geração em geração na sua forma original» (1982, 29).

Estes conceitos não deixam de diferenciar as práticas de dança entre tradição, modernidade ou pós-modernidade, mas sim, localiza as danças dentro da área de artes performativas e inclui não só adaptações sociais, mas também de apresentação e encenação das danças. A razão para tomar uma tal abordagem baseia-se no desenvolvimento de discurso crítico sobre a dança e para o desenvolvimento de várias disciplinas diferentes dedicadas a pesquisa em dança.

2.2 UNESCO – A criação da Convenção de 2003

Com o desenvolvimento e implantação dos termos relacionados ao folclore, tradição e o popular, surge-se um novo contexto para a exaltação das práticas culturais.

Um dos exemplos mais relevantes para o que tento expor é a Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, abrigada pela UNESCO. Se observarmos a elaboração de instrumentos normativos para a proteção do patrimônio cultural, nomeadamente a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, podemos perceber que diversas localidades do mundo têm seus patrimônios materiais reconhecidos e preservados.

Por outro lado, este reconhecimento também desenvolveu uma rede de turismo e mercado à sua volta. Por exemplo, quando visitamos alguma cidade desconhecida, comumente recorremos à internet para saber quais são os sítios

históricos da região. Maioritariamente, os primeiros resultados exibidos, por serem os mais famosos e visitados, são os reconhecidos pela UNESCO.

Mesmo que maneira superficial com este exemplo, podemos perceber que há uma forte valorização, reconhecimento e busca pelos patrimônios da UNESCO, sendo tidos como referência.

Ainda que no caso dos patrimônios materiais isso possa ser um processo mais difícil de driblar - afinal, são prédios e construções, existem como estão e não há relevantes discordâncias sobre isso -, existe uma importante diferença entre a Convenção de 1972 (Patrimônios Materiais) e a Convenção de 2003 (Patrimônios Imateriais).

Vejamos este trecho do próprio texto base da Convenção de 2003:

«Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana» (UNESCO 2003, 5).

Em seguida, o texto nos apresenta uma definição ainda mais detalhada da definição sobre “patrimônio cultural imaterial”:

«O “patrimônio cultural imaterial”, conforme definido no parágrafo 1 acima, se manifesta em particular nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais» (UNESCO 2003, 5).

Analisando as descrições e definições apresentadas pela UNESCO, e considerando o alcance mundial previsto em tal convenção, há alguns conflitos possíveis em sua interpretação. Definições de expressões artísticas e rituais, por exemplo, podem ser concebidas de formas muito particulares e distintas em diferentes regiões.

Para além disso, é preciso lembrar que todas estas características muito sutis e sensíveis precisam caber em um formulário pragmático com limite de palavra.

Voltando às problemáticas referentes às definições da convenção, que em palavras gerais pode ser considerada uma simplificação e tipificação de inúmeras possibilidades artísticas, imaginemos o seguinte processo ilustrativo para uma comunidade: Por muitas gerações uma pequena vila praticou uma certa expressão artística sem a necessidade de discussão para caracterizá-la como dança, ritual ou ato festivo.

Com o conhecimento de que o reconhecimento UNESCO trará ferramentas para preservação da mesma, incluindo uma alta visibilidade e atratividade do mercado para tal, decidem se candidatar. No formulário, logo no início, precisam decidir apenas uma opção sobre a definição de sua prática. Discutem a situação, que pode nunca ter sido discutida e definida anteriormente, assinalam a opção, descrevem a prática no projeto (por vezes com adaptações para

que a prática se assemelhe à opção assinalada), submetem para a candidatura e conseguem o reconhecimento.

Neste processo podem surgir algumas questões iniciais. A primeira se trata de uma prática adaptada para que coubesse formalmente no projeto de inscrição e que, após ser aprovada e reconhecida como patrimônio, deve passar a ser exatamente aquilo que foi oficialmente inscrito, afinal, as próprias políticas da UNESCO preveem uma fiscalização da preservação. A preservação patrimonial pode passar a ser, então, sobre uma prática considerada tradicional e geracional, mas que, de fato, acabou de surgir no momento de inscrição para a candidatura.

A segunda questão é sobre a manutenção desta prática após seu reconhecimento oficial pela UNESCO. Vejamos o caso do Samba de Roda, salvaguardada há mais de 10 anos. O Samba de Roda é uma manifestação coreográfica, poética e musical presente em todo o estado da Bahia, particularmente na região do Recôncavo Baiano, e foi incluído na III Proclamação de Obras-primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, em 2005, principalmente por causa de seu sincretismo cultural simbólico no Brasil.

A dança em si nasceu de uma mistura de religião e música e representou uma dimensão importante do patrimônio imaterial brasileiro e das danças camponesas, ou, em termos mais gerais, poderíamos tomar o Samba de Roda como uma dança representativa nacional.

Também é importante focar na diversidade de gêneros de samba no Brasil. Segundo Samson e Sandroni (2013), o samba abrange diferentes grupos de divisões, como samba-enredo, samba de partido alto, samba de roda, entre outros. Embora cada um desses grupos esteja relacionado às identidades musicais nacionais, eles têm papéis diferentes em suas respectivas sociedades e se relacionam com elas de maneiras únicas. No entanto, como consequência dessas

variedades de recursos, a salvaguarda foi concedida à apenas uma versão específica desses grupos: Samba de Roda.

A relação entre “tradição” e “conservadorismo” tem um exemplo prático relevante neste contexto: Samba de Roda é um caso brasileiro de patrimônio imaterial em que podemos identificar esse conflito. José Jorge de Carvalho explica que esses fenômenos, frequentes no contexto do Samba de Roda no Brasil, ocorrem devido à chamada *espetacularização*. Essa expressão é usada para descrever um processo que geralmente se concentra na exibição do espetáculo, neste caso folclórico, e não na existência desses grupos apoiados, visando sempre os interesses do próprio patrocinador.

Nesse caso, o foco está na construção de uma performance e coreografia que represente e "venda" melhor a tradição. No caso de Samba de Roda, o incentivo é por meio de ensino, projetos culturais e institucionalização, mas, no que diz respeito aos grupos que aparecem como guardiões da cultura, o incentivo financeiro é feito por meio de apresentações externas.

Como argumenta Carvalho, a espetacularização é uma operação típica da sociedade de massa, em que o evento, geralmente de caráter ritual ou artístico, é transformado e recriado como um espetáculo para o consumo de outro grupo, desconectado da comunidade de origem.

Geralmente, esse processo é um representante do objeto salvaguardado que aparece como a própria exposição, também conhecido como espetáculo folclórico (Graeff 2012, 13), em vez de focar nos grupos que realizam o Samba de Roda.

Em relação à condição econômica, segundo Graeff, os sambadores geralmente são obrigados a se adaptar ao mercado para serem reconhecidos e ganhar dinheiro, em vez de participarem apenas por ambição pessoal. Nesse

processo de adaptação da dança, eles abandonam os laços com a tradição, adaptando e encurtando suas apresentações, expropriando o significado original de seus símbolos culturais, escolhendo novos símbolos valorizados pela cultura de massa.

Em sua pesquisa sobre a apresentação de grupos de Samba de Roda em 1995, Rosa Zamith observou o início de uma aproximação entre o mercado de dança e música, onde grupos de Samba de Roda passaram a ser envolvidos no mercado de música. Além disso, Raiana Carmo (2009, 111) também aponta para a atual necessidade de profissionalização em Samba de Roda, enfatizando que as apresentações ocorrem apenas mediante pagamento e a ampla divulgação de materiais como DVD e CD. Ela também aponta para o fato de que a ideia de profissionalização foi estimulada pelo senso de “promoção de grupo” atribuído pelo Plano de Salvaguarda da UNESCO.

Com este exemplo, percebemos a ironia na trajetória do Samba de Roda que deixou de ser um evento informal, geralmente realizado durante eventos festivos, aniversários e reuniões sociais, para uma dança institucionalizada da UNESCO, contribuindo para a perda de sua informalidade e espontaneidade, características muito importantes do próprio evento.

Capítulo 3 – Os Rabelados

Considerando a história de Cabo Verde, é possível identificar uma transição importante entre a cultura em vigor durante a colonização e a cultura encontrada após a independência do país. O contexto da comunidade Rabelados é um exemplo pouco conhecido e extremamente importante, especialmente em sua relação com suas tradições. Atualmente os Rabelados já não possuem as mesmas características e tradições de desde que surgiram. No entanto, de acordo com Beijers, o surgimento da comunidade foi descrito como

«[...] um grupo de cabo-verdianos em Santiago que se rebelou contra a instauração da autoridade central da Igreja Católica. Seu protesto religioso foi interpretado como resistência contra a autoridade colonizadora e eles foram fortemente oprimidos pelo serviço secreto português (PIDE) [...]» (2004, 51).

Devido à colonização, os cabo-verdianos adaptaram muitos aspectos cotidianos ao seu próprio estilo de vida. No início do século XX, os sacerdotes viviam um modo de vida diferente do que deveria ter sido de acordo com o "modo de vida católico". De certa forma, a sociedade cabo-verdiana aprendeu a viver com diferentes características, como sacerdotes que usavam uma batina preta, tinham filhos e faziam parte da sociedade crioula.

Após a reforma da Igreja Católica nos anos 40, o novo sacerdote era branco, usava uma batina branca, falava português, movia-se de carro ou moto e recorreu a novos livros para catequisar a sociedade. A chegada deste novo sacerdote resultou na proibição de atividades religiosas da sociedade crioula, como

a ladainha, uma cerimônia fúnebre em que se caminha pelas ruas cantando e orando pelo cadáver por oito dias. A partir desse momento, a sociedade começou a reagir:

«A reação da população foi tão grande que muitos pararam de ir para a igreja, não batizavam mais seus filhos e nem se casavam na igreja, começando a seguir suas crenças em casa com a ajuda de livros, embora algumas pessoas continuassem a frequentar a igreja. Aqueles que pararam de frequentar, começaram a se juntar na casa de algumas pessoas que podiam ler os livros [...]» (Moreira 2009, 15).

Para escapar das novas regras da Igreja e do poder colonial, alguns dos cidadãos começaram a desenvolver suas vidas de forma clandestina. Para se protegerem, buscaram refúgio nas montanhas e em locais com difícil acesso, evitando o contato com a "nova religião". Os colonizadores interpretaram essa "fuga" não só como uma revolta religiosa, mas também como uma revolta política.

Atualmente, existem cerca de mil pessoas vivendo nas aldeias de Rabelados em Cabo Verde. Muitas aldeias acabaram por desaparecer, sendo o fator principal o êxodo rural e um fator menor, mas ainda importante, como questões de sustentabilidade alimentar por falta de chuva. Conseqüentemente, a falta de chuva fez com que o campo de trabalho já não seja uma maneira de garantir a segurança alimentar doméstica.

De acordo com os relatos de Moreira, ficamos com a impressão de que os Rabelados retêm alguns dos aspectos mais antigos de sua cultura: «Eles continuam a se vestir e se comportam de maneira antiga e ainda respeitam os valores morais mais antigos, que são completamente estranhos para os jovens, especialmente sobre práticas religiosas» (2009, 18).

Antigamente, os Rabelados não podiam ler e/ou escrever pois esta não era uma opção, uma vez que não possuíam acesso ao sistema educacional. Atualmente, as gerações mais antigas tentam aprender essas habilidades e se ajudam em suas comunidades, enquanto que as gerações mais novas já frequentam a escola primária (Moreira 2009, 18).

Dessa mesma forma, a relação pessoas dos Rabelados com a população tem se tornado mais intensa devido à forte relação entre seus filhos com vizinhos e casamentos que ocorrem mesmo entre pessoas que não são Rabelados com suas filhas e vice-versa (2009, 20).

É fato que exista um receio por parte da sociedade cabo-verdiana em relação a preservação e continuidade das tradições das aldeias de Rabelados. Isso ocorre porque «os idosos estão morrendo e os jovens não se importam da mesma forma com a religião. Eles vão para as cidades procurando mudar de vida [...]. Atualmente, muitos já foram reconvertidos e seu passado é apenas uma referência histórica» (Moreira 2009, 20).

Nos dias atuais, a área de Espinho Branco, no município de São Miguel, é a mais representativa da população dos Rabelados, uma vez que seus habitantes preservaram os valores mais genuínos de sua filosofia de vida e foi esta aldeia que se tornou o local escolhido para o meu trabalho de campo em 2015 e 2018.

3.1 O Contexto dos Rabelados Espinho Branco

Antes de ir para Cabo Verde pela primeira vez, em 2015, já previa que a aldeia estaria sofrendo e experimentando novas transições, afinal, houveram importantes oportunidades oferecidas por fontes externas, como a primeira intervenção da voluntária Misá Kouassi em 1998. Apesar disso, acreditava que ainda

houvesse uma forte tradição religiosa e cultura, conforma alguns autores descreviam em diferentes artigos.

A aldeia Rabelados Espinho Branco possui uma média 300 habitantes, incluindo idosos e crianças. O primeiro impacto que tive ao chegar na aldeia foi em relação a modernização tecnológica dos que ali habitavam. Havia eletricidade em duas das casas, uma televisão e alguns possuíam telefones celulares.



Figura 1: As principais casas da comunidade, incluindo as casas de pedra de Sabino e Ficu. Fotos tirada pela autora. Cabo Verde, 2015 e 2018.

Desde aquele momento imaginei que com a modernização da comunidade, algumas tradições também seriam afetadas, embora não conseguisse definir estes graus de interferência. O que eu sabia com precisão era que, desde seu surgimento, os Rabelados contavam com um líder religioso responsável pelas reuniões semanais para transmitir as crenças religiosas (o que poderíamos chamar de “missa”) e organizar festividades e práticas tradicionais.



Figura 2: As principais casas da comunidade, incluindo as casas de pedra de Sabino e Ficu. Fotos tirada pela autora. Cabo Verde, 2015 e 2018.

Para minha surpresa, logo nos primeiros dias me contaram que Tchetcho, o último líder religioso, estava preso desde janeiro de 2015 por tentar esfaquear sua esposa, consequência de seu vício em álcool e drogas. Tchetcho é um dos trinta e oito filhos de Nho Agostinho, principal e original líder religioso do Rabelado Espinho Branco, que faleceu em 2006. Nho Agostinho ainda é reivindicado por todos os Rabelados e durante minhas entrevistas com os moradores apareceu como a pessoa responsável por manter a tradição religiosa e cultural viva, fazendo com que sua morte se tornasse a principal razão para perdê-la.



Figura 3: Desenho de Tchetcho, o último líder religioso do Rabelado Espinho Branco, representando uma das reuniões religiosas na comunidade, onde adultos e crianças praticavam sua religião. No fundo, podemos ver a bandeira PAIGC, partido responsável pela independência de Cabo Verde. Foto do desenho tirada pela autora. Cabo Verde, 2015.

Durante uma das conversas com Sabino – Rabelado responsável por receber os voluntários/visitantes na aldeia -, ele me disse que Tchetcho não conseguiu manter a sabedoria e disciplina de seu pai, Nho Agostinho, o que culminou com uma desmotivação geral para toda a comunidade. Hoje em dia, após diversas entrevistas com habitantes da aldeia, podemos dizer que quase não há reuniões religiosas entre os Rabelados Espinho Branco, exceto em funerais e casamentos que, ainda assim, sofreram muitas mudanças e uma "simplificação ritualística", de acordo com eles próprios.

Analisando este contexto, percebi que dois fatores principais pareciam afetar a tradição religiosa e cultural mais do que qualquer outro aspecto, especialmente nos últimos dez anos.

O primeiro fator baseou-se na chegada de Misá Kouassi, como sendo a primeira voluntária na aldeia a contribuir e desenvolver melhores condições para os Rabelados. Ao longo dos anos, Misá forneceu uma nova estrutura para a aldeia,

com eletricidade, água de poço, acesso à escola e cuidados de saúde. Também desenvolve diferentes oficinas artísticas para os moradores, encorajando-os a explorar suas habilidades artísticas. Ficu e Sabino, os atuais líderes informais, são agora pintores e artesãos, vendendo suas obras para turistas que visitam a aldeia.

Uma oportunidade de renda semelhante surgiu com a tradicional dança cabo-verdiana Batuku, que até então era praticada informalmente dentro dos rituais religiosos e celebrações sociais, e hoje tornou-se uma companhia de dança profissional que se apresenta apenas sob remuneração.

O segundo fator foi a perda de Nho Agostinho e sua liderança religiosa na comunidade. Devido ao fato de seu filho, Tchetcho, falhar no papel de líder e estar preso, os Rabelados mudaram seus costumes e tradições de forma significativa nos últimos anos.

A impressão que passa é a de que a comunidade dependia da figura do líder para mantê-los juntos e dar-lhes fé em suas próprias práticas e crenças. A comunidade, combinada com todas as novas informações trazidas por Misá, não poderia manter a antiga tradição religiosa, como os encontros de oração de sábado e domingo, celebrações de casamento e outros.

Da mesma forma Batuku, considera a dança tradicional de Cabo Verde há mais de dois séculos, também se tornou esquecida em suas rotinas e atualmente é apenas dançada em eventos formais e pagos. Nho Agostinho ainda é visto como um líder respeitado, mas agora se aproximou mais como uma figura mitológica.

Para ilustrar melhor este contexto de transmissão e transformação dentro da aldeia, irei desenvolver com mais profundidade esses dois casos específicos: a religiosidade dos Rabelados e a adaptação da dança Batuku para dias de hoje.

3.2 Nho Agostinho: um Líder Carismático.

De acordo com muitos Rabelados, Nho Agostinho era um líder e guardião da tradição muito respeitado por todos. Além disso, sua figura estava relacionada a uma tradição diferente na aldeia, que pode ter sido criada e preservada devido à sua figura como líder. O trecho abaixo da entrevista realizada com Sabino durante o trabalho de campo, mostra uma descrição desta tradição e o papel da figura de Nho Agostinho na comunidade:

«Autora: Vocês costumavam se reunir para rezar frequentemente?

Sabino: Toda semana nos reuníamos para falar, discutir a Bíblia e rezar. Mas agora as meninas engravidam muito jovens, têm filhos com homens diferentes...Mas costumava ser todos os sábados e domingos. Ficamos um pouco chateados porque agora não temos uma pessoa para nos unir como no passado...É diferente...Tchetcho no começo tentou fazer os encontros, mas depois começou com o álcool e outras coisas, então paramos de frequentar pouco a pouco.»

É visível como a liderança de Nho Agostinho organizou e protegeu a aldeia, embora este fato nunca tenha sido um assunto formalmente reconhecido, mas sim uma posição carismática entre a comunidade.

De acordo com Weber (1922, 241), o termo "carisma" pode ser aplicado a uma certa qualidade da personalidade individual em virtude da qual ele é considerado extraordinário, sendo tratado como dotado de poderes ou qualidades sobrenaturais, sobre-humanos ou pelo menos especificamente excepcionais. Estas características são tais que não são acessíveis para a pessoa comum, mas são considerados de origem divina ou exemplares, e, com base nisso, o indivíduo em questão é tratado como um "líder".

Um dos desenvolvimentos do carisma é a figura de um líder carismático, que também é definido por Weber como um líder com características individuais extraordinárias, cuja missão e visão inspiram os outros. Como tal, este líder carismático é visto como o chefe de qualquer movimento social ou político e também pode estar relacionado ao poder e habilidades religiosas, como no caso de Nho Agostinho.

Nesse caso, se compararmos o papel de Nho Agostinho na aldeia com a descrição de líder carismático de Weber, podemos identificar semelhanças. Nho Agostinho foi o responsável pela promoção e organização de reuniões religiosas na aldeia, além de ser o único responsável por ensinar a nova geração a ler e escrever. Ele foi visto como um líder social e religioso, responsável pelo desenvolvimento da educação e de crenças.

A fé dos Rabelados, bem como as tradições culturais como a dança, foi mantida unida por uma única figura, em quem toda a aldeia confiava e respeitava. Por outro lado, também é sabido que uma liderança carismática não é apenas baseada em características humanas, mas também na relação entre o líder e seus reconhecedores, impulsionada pelo entusiasmo, esperança ou fé.

Como diz Breuilly (2011, 76), «a crença de seguidores neste poder radiante, quando encarnada em seu relacionamento com um líder, é o que constrói a dominação carismática». A comunidade dos Rabelados dedicou-se a Nho Agostinho em algum sentido, criando o domínio carismático sobre eles, e quando Nho Agostinho partiu, o sistema começou a desmoronar.

Os encontros aos finais de semana eram famosos e esperados durante toda a semana, reunindo grande parte da aldeia para ouvir as histórias de Nho Agostinho e aprender com sua sabedoria. Como Sabino descreveu, todos os sábados e domingos estavam juntos para falar sobre sua fé e celebrá-la. Nho

Agostinho era a pessoa mais educada da aldeia, capaz de ler, escrever e ensinar a todos como fazê-lo.

Tchetcho não teve sucesso em seu papel como líder devido ao envolvimento dele com álcool e drogas. Como consequência, o carisma não existia, nem as tradições e rituais praticados antes com Nho Agostinho. Segundo Sabino, eles até tentaram continuar as reuniões e eventos religiosos, mas sentiram-se perdidos e desmotivados sem um líder apropriado.

Quando fui melhor informada sobre as práticas sociais e os hábitos de Nho Agostinho, comecei a notar alguns aspectos atuais que poderiam estar relacionados ao passado. Embora a figura de Nho Agostinho tenha desaparecido, algumas de suas tradições permaneceram na aldeia, embora tenham sido adaptadas a um novo contexto.

O exemplo que trago é sobre o "evento" de assistir à novela todas as noites. Muitas pessoas da aldeia vão para a casa de Ficu – única casa da aldeia que possui TV - de segunda a sábado, das 8h às 22h30. A reunião é principalmente sobre a exibição de novelas brasileiras, onde eles se organizam para atender cerca de 30 pessoas dentro de uma pequena sala para assistir e ouvir as fictícias e divertidas tramas da dramaturgia.

De alguma forma, as reuniões promovidas por Nho Agostinho tinham as mesmas características, no entanto, o contexto de ir a algum lugar para ouvir uma figura única contando histórias e produzindo novos conhecimentos, estava ressignificado.

Uma maneira fácil de demonstrar a continuidade, a mudança e a transmissão desta prática é comparar as duas imagens que tirei no campo, que quando colocadas lado a lado podem nos dar a impressão do que estou tentando analisar:

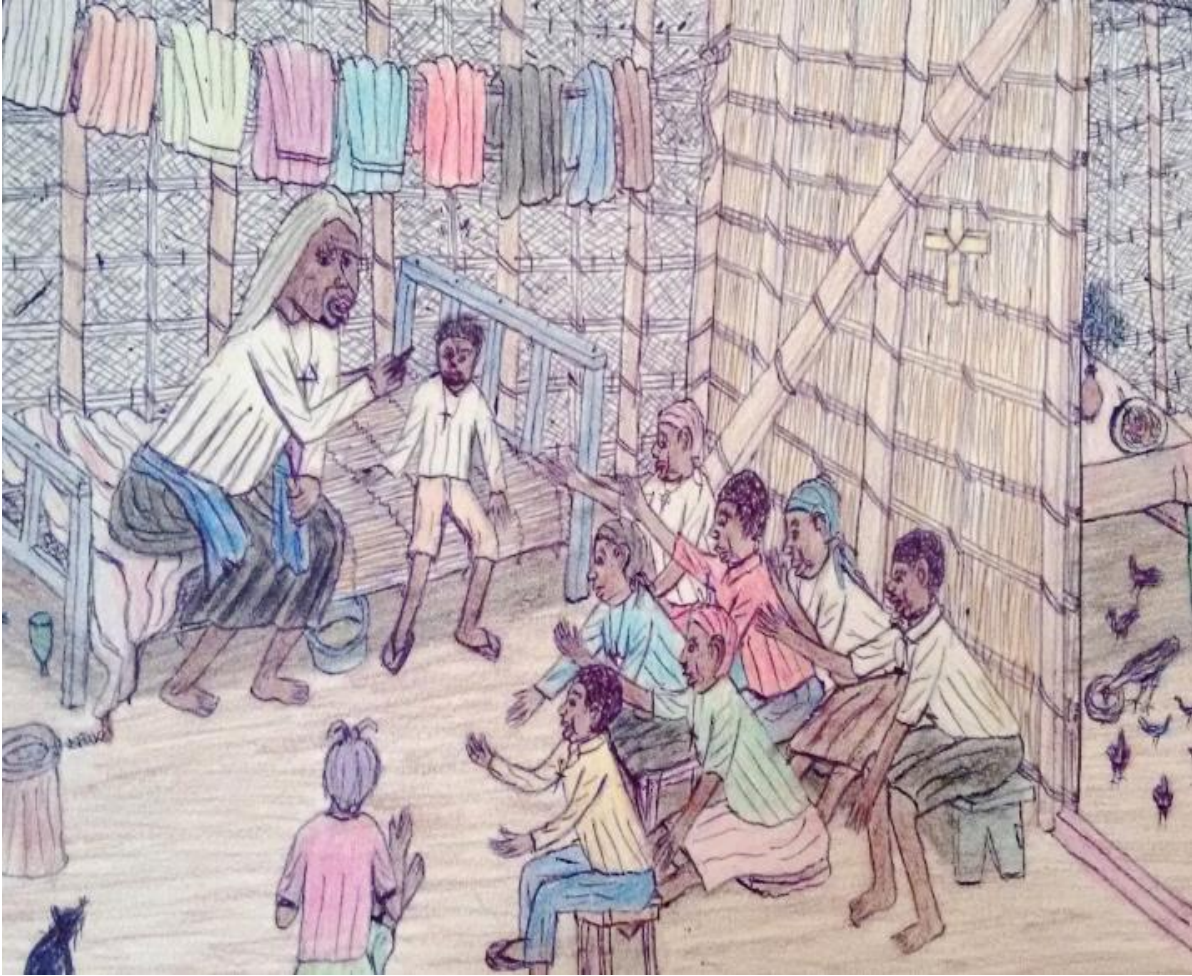




Figura 4 e 5: Comparação entre dois eventos: À esquerda, uma reunião noturna para assistir novelas na televisão (2018) e à direita outro desenho de Tchetcho (de 2015) retratando a reunião religiosa com seu pai Nho Agostinho. Fotos tiradas pela autora em 2015 e 2018.

A figura carismática de Nho Agostinho ainda é um agente ativo na aldeia, no entanto seus ensinamentos não mais governam as pessoas. Weber também explica esse fenômeno relacionando o líder carismático com seus seguidores.

«Eles não o seguem por medo ou incentivo monetário, mas por amor, devoção apaixonada, entusiasmo. Não são, em geral, preocupados com carreira, promoção, salário ou benefício. O seguimento carismático é um grupo não burocrático» (Tucker 1968, 735).

Como dito anteriormente, durante o trabalho de campo em 2015 e 2018 não houve nenhuma demonstração ou contato com qualquer tipo de manifestação

religiosa e reuniões sociais. Nesse sentido, a figura carismática tornou-se o guardião de suas tradições e o criador de um movimento carismático, que de algum modo preservava seus hábitos e herança.

3.3 Misá Kouassi, “The Stranger”

Como descrito anteriormente, a chegada de Misá em 1998 trouxe muitas mudanças para a aldeia, como assistência médica, crianças matriculadas na escola, atrações turísticas e outros. Porém, após o falecimento de Nho Agostinho em 2006, Misá passa a interferir subjetivamente em alguns aspectos da comunidade. Sua imagem como voluntária se assemelha a definição de "the stranger" ou "o estrangeiro", de Georg Simmel. Segundo ele, o estrangeiro é

«[...] o viajante potencial: embora não tenha seguido em frente, ele não superou completamente a liberdade de ir e vir. Ele é fixado dentro de um grupo espacial específico ou dentro de um grupo cujos limites são semelhantes aos limites espaciais. Porém, sua posição neste grupo é determinada, essencialmente, pelo fato de ele não pertencer ao grupo desde o início, além de importar qualidades para o grupo que não advêm e não podem advir do próprio grupo» (Simmel 1950, 402).

Outro aspecto da teoria de Simmel sobre o estrangeiro é a sua objetividade. Não é difícil identificar o quão importante Misá e seus projetos foram e ainda são para a aldeia Rabelados Espinho Branco. Misá sempre possuiu um objetivo com essas pessoas e sua cultura, mesmo que esse objetivo visasse trazer muitas mudanças. O estrangeiro «não está radicalmente comprometido com os ingredientes únicos e as tendências peculiares do grupo e, portanto, os aborda com a atitude específica de objetividade» (Simmel 1950, 404).

Não por coincidência, Misá também se tornou amiga íntimo de muitas pessoas da aldeia, processo este que Simmel também descreve como efeito do estrangeiro:

«Esse é o fato de que ele frequentemente recebe uma abertura surpreendente - confidências que às vezes têm o caráter de um confessor e que seriam cuidadosamente retidas de uma pessoa mais próxima» (Simmel 1950, 404).

Conciliada com a perda de Nho Agostinho, Misá também passou a ser vista como alguém para preencher a lacuna do líder. Suas ideias e projetos estiveram sempre focados em oferecer mais oportunidades para os Rabelados. Essas oportunidades abrangem diversas áreas, como oficinas artísticas para os moradores, conhecimentos básicos de higiene, educação e assistência médica.

«O estrangeiro se torna mais próximo de nós na medida em que sentimos entre ele e nós as mesmas características comuns de natureza nacional, social, ocupacional ou humana no geral. Ele está longe de nós, na medida em que essas características comuns se estendem além dele ou de nós e nos conectam apenas porque conectam muitas pessoas» (Simmel 1950, 435).

Não precisou de muito tempo para que os Rabelados Espinho Branco a passassem a vê-la como uma “estrangeira” que proporcionou benefícios à aldeia e, como consequência, criaram uma forte união e interação social entre eles.

Capítulo 4 – A dança Batuku

Diversos relatos sobre Batuku podem ser encontrados desde o século XVIII por diferentes autores. A dança pode ser encontrada por todo o país, mas sua maior concentração está na ilha de Santiago, a ilha mais importante de Cabo Verde, e desde os últimos 300 anos sua estrutura é relativamente a mesma. Nogueira nos dá uma ideia geral de uma sessão tradicional de Batuku quando diz:

«Uma sessão de Batuku é apresentada com um conjunto de vocalistas de percussão, geralmente mulheres, que se sentam em círculo em situações informais, ou semicírculos quando estão em um palco e devem estar de frente para o público, cantando e tocando um instrumento de percussão que possuem preso entre as coxas. Geralmente, há uma solista, ou mais de um - situação em que elas se alternam - cujo canto é respondido por um grupo durante o refrão» (Nogueira 2011, 32).

Durante a sessão, há uma progressão que ocorre na maioria dos casos. Em geral, «o início da sessão é lento e, conforme a música avança, parte do grupo começa a tocar outro ritmo. Este conjunto de sons é chamado xabeta» (Nogueira 2011, 35).

Outro aspecto importante de uma sessão de dança Batuku é quando, a qualquer momento

«[...] um dançarino entra para fazer o torno, uma dança focada para mexer os quadris sem mexer o resto do corpo. Esse movimento baseado alcançará um clímax de velocidade quando o xabeta se tornar mais intensa - uma mudança que é chamada rapica» (Nogueira 2011, 35).

A parte mais impressionante da dança é chamada *torno*, que foi descrita de diferentes maneiras ao longo da história do Batuku. Às vezes como *curvas* ou *contorções do corpo* e outras como «uma incrível progressão de velocidade e um contínuo movimento de quadril, auxiliado pelo aperto excessivo do tecido ao redor do mesmo» (Nogueira 1934, 16).

O instrumento básico é chamado *xabeta* e consiste em pedaços de pano embrulhados com plástico. Posteriormente, para adaptar o instrumento, começaram a produzir uma almofada de pele sintética, dando o nome de napa.

Algumas adaptações foram usadas «para facilitar o engate do instrumento entre as pernas, como um suporte de madeira sob a almofada, usado pela comunidade Espinho Branco» (Nogueira, 41). Atualmente, outros instrumentos podem ser encontrados em Batuku, como o violão e outros instrumentos percussivos.

Relatos ressaltam que Batuku perdeu sua função social ao longo os anos, deixando de ser um ritual e se tornando uma ocorrência comum no dia-a-dia de qualquer comunidade. Moreira descreve o ritual de Batuku quando criança, em meados do século XX:

«Batuku sempre foi um momento de convívio: histórias durante a noite, ladainhas, rosários [...]. A história diz que Batuku foi um evento cultural que apareceu apenas em festas de casamento, batizados.... Na Boa Entradinha, não era assim, era um preenchimento de tempo livre, coisa cotidiana, normal, mulheres durante a noite, depois do trabalho, reunidas no bairro e se divertindo até um certo horário, antes de ir dormir» (Moreira 2011, 55).

Do ponto de vista de uma batukadeira, essa mudança também ocorreu e alterou alguns aspectos da dança. Entrevistada por Semedo em 2009, ela conta

como Batuku fazia parte de sua infância e que enfraqueceu gradualmente quando as pessoas que dançavam limitavam-na à festas e casamentos, deixando de ser algo habitual no dia-a-dia. Mesmo nos casamentos, onde havia um espaço sociável, Batuku era dançado como uma performance, tendo ao mesmo tempo um caráter lúdico e ritualístico (Nogueira, 46).

4.1 A Dança como Resistência

Se, tradicionalmente, Batuku é uma dança transmitida através de práticas sociais semanais em que crianças e adultos compartilham seus movimentos e músicas, hoje, embora ainda mantendo os mesmo passos, ritmos e instrumentos, Batuku tornou-se uma prática formalizada com os Rabelados Espinho Branco, dançada apenas pela companhia profissional criada entre as mulheres da aldeia.

Em um contexto de exclusão social e nenhum auxílio governamental por décadas, é de se esperar que o analfabetismo se torne parte do contexto. Embora a figura de Nho Agostinho tivesse também uma função educacional, pode-se dizer que a principal fonte de transmissão e resistência da história dos Rabelados deu-se através da dança.

Sem poder ler ou escrever, os Rabelados precisavam reafirmar e proteger sua história através das décadas de luta e resistência. Neste momento, a tradição cabo verdiana prevaleceu: Batuku era a ferramenta certa para combinar a liberdade para criar letras com o contexto da resistência e a dança enérgica para transmitir a intensidade que se era preciso.

Até a última visita à aldeia em 2018, a aldeia contava com três gerações que me ajudaram a representar de forma mais clara um panorama geral do trajeto do Batuku ao longo das décadas, conforme descrito na tabela abaixo:

Primeira Geração (anciãos)	Segunda Geração (atuais adultos)	Terceira Geração (crianças)
Não mais dançam Batuku, embora sejam saudosistas dos dias em que Nho Agostinho estava vivo e quando todos da aldeia estavam mais perto de suas práticas e celebrações religiosas, incluindo Batuku.	Dançam Batuku apenas profissionalmente, apesar de se sentirem instigados e motivados pela minha presença na aldeia, o que os culminou em alguns encontros informais de Batuku.	Resultado de um maior convívio comigo no dia-a-dia, usavam Batuku o tempo todo como uma brincadeira, cantando músicas e se divertindo com as danças. Mostraram mais interesse em Batuku do que qualquer outro grupo na aldeia.

Tabela 1: Comparação entre gerações de Rabelados Espinho Branco nas suas relações com Batuku.

Durante minha primeira semana na aldeia, ainda em 2015, fiquei focada em conhecer os Rabelados Espinho Branco e suas práticas, sem questionar qualquer aspectos ou contexto. Com o passar do tempo percebi que não havia nenhum tipo de manifestação de Batuku na aldeia, seja através de canções ou improvisos de passos sendo “acidentalmente” dançados durante o dia.

A rotina diária era diferente para adultos e crianças. Durante a temporada de colheita (julho, agosto e setembro), os adultos deixam suas casas por volta das 5 horas da manhã para ir às plantações, retornando por volta das 14 horas. Durante esse período, as crianças mais novas - em férias da escola – passavam o tempo com brincadeiras e tentavam interagir comigo, a única pessoa branca na aldeia. Quando os adultos retornavam das plantações, as mulheres iniciavam o preparo do

jantar, servido por volta das 19 horas em três ou mais casas, o que significa tínhamos de comer pelo menos uma pequena porção em cada casa para mostrar respeito por cada família.

Por ter crianças ao meu redor em período integral, houve maior facilidade em ter acesso a algumas informações sobre a aldeia e a dança. A maioria já sabia que eu era atriz e dançarina do Brasil, o que obviamente lhes criava uma expectativa iminente de que eu ensinasse algo, e não o contrário.



Figura 6: Crianças brincando na área comum pela manhã. Foto tirada pela autora. 2015.

Quando finalmente decidi ser mais objetiva e perguntar a eles qual estilo de dança mais gostavam, eles responderam em uníssono: “Balé!”. Pausei por alguns segundos antes de poder responder qualquer coisa e então, finalmente, perguntei a eles de onde vinha essa referência sobre balé. “A televisão, é claro”, foi a resposta deles.

Como as crianças estavam muito empolgadas com a aprendizagem do balé, comecei a ensiná-las todas as manhãs e aos poucos fui ganhando a confiança de cada uma. No final de cada aula, pedia para que me ensinassem uma dança de Cabo Verde, que, para minha sorte, foi Batuku.



Figura 7: Rabeladas fazendo aula de balé na cozinha comunitária. Foto tirada pela autora. 2015.

4.2 Os aspectos de Batuku na aldeia Rabelados

Os aspectos já descritos anteriormente e os que virão a seguir foram elaborados e analisados dentro da metodologia da Antropologia da Dança, incluindo particularidades técnicas do movimento e conceitos sociais que, dia após dia, iam sendo desvendados através da minha relação na comunidade.

Depois de dez dias na aldeia, finalmente tive meu primeiro contato com a dança. Inspirados por uma simples pergunta minha sobre o ritmo da dança, o primeiro Batuku aconteceu na cozinha comunitária, improvisado com toalhas de mesa e bancos de madeira.

As meninas que estavam na aula de balé começaram a tocar xabeta e, em pouco tempo, outras crianças se aproximaram, atraídas pelo barulho. Algumas chegavam logo com os quadris mexendo e indo para o meio da roda, enquanto outras apenas assistiam e se divertiam.



Figura 8: Primeiro contato da autora com Batuku na aldeia de Rabelados Espinho Branco, em 2015. Foto tirada pela autora.

Na Figura 8 podemos ver três meninas sentadas improvisando a xabeta com toalhas de mesa envoltas em bolsas de plástico, enquanto o menino e a menina dançando usavam um pano maior para amarrar os quadris, parte do traje tradicional de Batuku, o torno.

A partir daquele momento, percebi que a geração mais nova estava muito mais interessada em Batuku do que os adultos e, para utilizar as ferramentas da Antropologia da Dança na pesquisa etnográfica, era preciso coletar mais informações entre toda a aldeia.

Pensando no método de campo através da observação participante, tive atenção sobre o equipamento de registro que utilizaria para deixá-los confortáveis e não envergonhados durante qualquer ação. Para isto, levei comigo apenas uma câmera GoPro, de tamanho pequeno (aproximadamente 6cmX4cm) e sem visor, para que não os distraísse.

Se considerarmos o fato da realidade do Batuku na aldeia era muito diferente do que eu esperava encontrar, o equipamento escolhido permitiu que as poucas oportunidades que eu tive não sofressem importantes interferências pela possível inibição.

Começamos a criar uma rotina: nos encontrávamos diariamente na cozinha social, eu ensinava balé e, no final de todas as aulas, conversava com as crianças sobre Batuku. Na maioria das vezes, o bate-papo terminava em demonstrações práticas e explicações sobre etapas, letras e ritmo.

Em um dos dias, enquanto lavava as minhas roupas em uma varanda, um garoto se aproximou e começamos a conversar. Aproveitei a chance e fiz algumas perguntas sobre a relação entre ser homem e dançar o Batuku, algo pouco comum nas performances. Ele me diz:

Autora - você não tem vergonha de dançar com uma maioria de mulheres?

Garoto - não...

Autora - Você tem outros amigos que dançam Batuku?

Garoto - Tenho muitos outros amigos, mas não sei se eles dançam Batuku.

Autora - Você sempre dança Batuku?

Garoto – Sim.

Autora - Quando você costuma dançar?

Garoto - Principalmente em casa, com minha irmã.

Autora - Todo dia?

Garoto - Sim

Autora – Mais alguém dança Batuku na sua família?

Garoto - Apenas minha irmã e eu.

Autora - Você pode nos mostrar um pouco da dança?

(Ele ri e dá alguns passos enquanto outra garota usa as pernas para batucar para dar-lhe o ritmo. Enquanto ele dança, outros 3 meninos chegam para conversar).



Figura 9: Lavando minhas roupas e conversando informalmente com o garoto sobre Batuku. Momento em que ele dá alguns passos na dança. Foto tirada em modo automático pela GoPro. 2015.

Não demorou muito tempo para que outros meninos se reunissem ao nosso redor, querendo colaborar com a conversa e também dançar.



Figura 10: O segundo garoto chega para dançar enquanto batucamos o ritmo. Foto tirada em modo automático pela GoPro. 2015.

Durante essa conversa com os garotos, notei um aspecto da dança Batuku que também havia observado em uma de nossas primeiras “brincadeiras” de Batuku na cozinha. Enquanto conversávamos eles se posicionavam de frente para mim, mas quando decidiam dançar, imediatamente se viravam de costas e dançavam. Mais tarde, durante um dos meus últimos dias em campo, conversando com uma outra criança, ela me explicou que o importante é mostrar o movimento do quadril, ou seja, evidenciar o máximo que podiam a habilidade que possuíam neste momento da dança.

Depois deste comentário, lembrei-me de um outro dia em que eu estava conversando com Ficu em sua casa enquanto ele pintava alguns dos seus quadros. Havia algumas crianças andando pela casa e brincando, mas enquanto eu estava sentada na mesa ao lado de Ficu, percebi uma menina no canto da sala, olhando-se no espelho e praticando o tal movimento de quadril do Batuku.

Enquanto ela estava distraída com sua performance, aproveitei para filmá-la discretamente. Embora eu nunca tenha perguntado a ela o motivo pelo qual ela ficou por quase meia hora em frente ao espelho, pude perceber com mais propriedade a importância da habilidade do movimento de quadril no Batuku.



Figura 11: Menina praticando o movimento dos quadris no espelho, que podemos ver um pouco atrás dela no topo.

As aulas de balé, por um pedido de Misá, culminaram em uma apresentação pública na aldeia para um grupo de turistas. Para este evento, soube também que a Companhia Rabelados de Batuku faria uma apresentação, o que acabou se tornando uma oportunidade perfeita para assistir os adultos se apresentarem com roupas de performance e xabetas.

Essa apresentação formal aconteceu durante a minha terceira semana em campo, ainda no ano de 2015, permitindo que pudesse compreender melhor o contexto e desenvolvimento da dança na aldeia.

Por conta dessa apresentação formal, pude presenciar dois ensaios ensaios durante a mesma semana, realizados de noite, na praça da aldeia, de forma completamente informal, o que poderia se assemelhar às práticas passadas de Batuku com Nho Agostinho.



Figura 12: Apresentação do balé para o grupo de turistas. As quatro meninas no canto direito fazem parte da performance e as outras estão esperando para vê-las.

Posso dizer que, após a apresentação pública de balé com as crianças, conquistei mais respeito na aldeia e comecei a ser convidada para tomar café em casas de antigos da aldeia que jamais haviam conversado comigo. Eu sabia que naquelas casas e aquelas gerações poderiam ter muitas outras respostas sobre a história dos Rabelados e o Batuku. Posso reconhecer que, a partir deste evento, deixei de ser uma completa estranho na vila e me tornei uma estranha “comum” a todos, se é que isso soa melhor.

Outros aspectos da dança, já relacionados à sua adaptação para o formato profissional, serão abordados no próximo capítulo, descrevendo como a Companhia se estrutura diante das novas oportunidades de mercado.

4.3 A formalização do Batuku nos Rabelados

Embora os Rabelados e a dança Batuku sejam o estudo de caso desta pesquisa, há ainda uma diferença no processo de mercantilização do caso em relação aos exemplos da UNESCO expostos anteriormente, uma vez que Batuku não possui salvaguarda da UNESCO.

A influência de Misá Kouassi na aldeia também alcançou e atingiu a dança Batuku. O projeto de criar uma companhia profissional de Batuku foi ideia sua, iniciando e provocando uma nova continuidade para a dança dentro da comunidade.

A dança que no passado costumava ser realizada toda semana, motivada pelos encontros de Nho Agostinho, tornou-se cada vez menos executada após sua morte. Por outro lado, a criação da companhia profissional de Batuku trouxe um novo interesse, além de uma segurança, pela possibilidade de se beneficiarem financeiramente com algo que costumava ser um momento de lazer, dando-lhes assim uma nova motivação para preservar e praticar sua arte, realizando eventos maiores e melhorando sua renda.

Misá sempre foi proponente desses projetos, coletando dinheiro e doações de diferentes instituições e voluntários de Cabo Verde e do mundo. Embora atualmente viaje para a aldeia em média uma vez por mês, já pode-se dizer que seu trabalho teve um grande impacto na história dos Rabelados Espinho Branco, possibilitando a abertura da aldeia a outros visitantes e demonstrando toda a cultura ali existente.

Atualmente, a Companhia Rabelados de Batuku é uma das mais famosas da Ilha de Santiago, conquistando prêmios e competições. A fama também atraiu turistas para a aldeia e a necessidade de construir uma melhor estrutura para recebê-los. Por esse motivo, os Rabelados decidem construir a praça principal da aldeia, com um palco e alguns bancos onde as pessoas podem se sentar e relaxar, seja para uma pausa para o almoço ou para assistir a uma apresentação de Batuku.

Em uma das minhas visitas à aldeia, era sabido que uma excursão de turistas franceses chegaria na comunidade e pagaria por uma performance de Batuku. Esse rumor só me foi explicado quando em uma noite, já deitada em minha cama, começo a ouvir o inconfundível ritmo das xabetas.

O primeiro ensaio aconteceu de noite em frente à casa de Ficu, reunindo cerca de doze mulheres que estavam sentadas em três bancos e tocando xabeta enquanto cantavam. Elas cantavam uma música após a outra e ninguém delas dançava. Por outro lado, as crianças estavam se divertindo com o ensaio, onde podiam experimentar e mostrar suas habilidades em Batuku.

Podemos identificar que estão sentadas em círculo, a formação mais comum no Batuku, com o xabeta entre as pernas e uma criança ao centro, mostrando o movimento do quadril.



Figura 13: Ensaio da Companhia Rabelados de Batuku. Mulheres sentadas e tocando xabeta enquanto crianças dançam ao centro. Foto tirada pela autora. 2015.

Depois de algumas músicas, pude entender um pouco mais da estrutura da dança, que é composta de um esquema semelhante ao seguinte:

	Início (improvisado)	Encerramento (refrão)
Letra	Cantado por uma solista, com aspecto narrativo sobre alguma situação ou contexto.	Cantado por todas as mulheres da roda.
Ritmo	<i>Pampam</i> (o ritmo inicial de Batuku).	Rapicado: Embora tenha o mesmo tempo do Pampam, toca-se em ritmo dobrado e com marcação mais forte.
Passos	Passos com alternância de base, sem sair do lugar, seguindo ritmo pampam.	Ritmo dobrado e ênfase no movimento forte nos quadris.

Tabela 2. Análise Batuku, considerando técnicas e improvisos da estrutura

No dia seguinte após o primeiro ensaio, perguntei à Leny, líder do grupo, sobre as músicas e suas letras:

Autora - E você, como líder do grupo, escreve a letra das músicas?

Leny - Todas nós juntas... Mas se eu escrever a letra sozinha, todos nós sentamos juntas e discutimos sobre isso.

Ficou claro durante o ensaio que as letras foram criadas por eles ou por outra pessoa de Rabelados, pois as narrativas eram sobre sua aldeia, seu povo, sua religião e sua cultura. As letras cantadas eram de difícil compreensão por serem cantadas muito rapidamente e em crioulo.

Durante minha entrevista com Leny, perguntei se a letra estava escrita em algum lugar e ela respondeu que não. Decidi tentar escrever junto a ela, uma vez que Leny não sabia ler ou escrever, e passamos a tarde inteira tentando nos entender.

Leny é a última geração que não teve acesso à escola, o que significa que Misá chegou à aldeia a tempo de levar os filhos de Leny para a escola. Leny não sabia ler, escrever ou falar o português “oficial”, falando em Crioulo como a maioria dos moradores do interior da ilha.

A questão da língua portuguesa, oficial no país, e o crioulo, é um ponto muito importante para identificar divisões sociais e, no caso desta pesquisa, conseguir compreender de forma mais participativa o lado artístico. Segundo Vasconcelos,

«Por ser a língua do país colonizador, por ser a língua da política, da administração, da escola e da escrita, por ser a língua oficial do Cabo Verde

independente, o português esteve e continua a estar fortemente associado ao poder e à autoridade. Quando falam entre si, os cabo- -verdianos bilingues recorrem ao português em ocasiões formais e solenes para discutir assuntos elevados e também para marcar distância. Inversamente, o crioulo é a língua que aproxima, a língua do afecto e da familiaridade. Para a maioria dos cabo-verdianos bilingues seria excêntrico usar o português para falar com uma criança, para gracejar ou para trocar carinhos. O português é sentido como uma língua dura, incapaz de comunicar ternura» (2004, 163).

Com todo o nosso esforço e depois de uma tarde inteira, conseguimos transcrever três músicas da Companhia Rabelados de Batuku, como a abaixo:

(CRIOULO)

SE QUE AGUA DO MAR É SALGADA
SE QUE MUNDO STA CHEIO DE PECADO
PANCHO MADO DE MALCRIADO
DEIXA VIVO SOSEGAD, SIMA RABELADO
SIMA RABELADO, SIMA RABELADO (X4)

(PORTUGUÊS)

SE A ÁGUA DO MAR É SALGADA
SE O MUNDO ESTÁ CHEIO DE PECADO
CHEIO DE PESSOAS MAL-EDUCADAS
DEIXA ESTAR, PORQUE SOMOS RABELADOS
NÓS SOMOS RABELADOS, SOMOS RABELADOS (X4)

A próxima vez que as vi em uma sessão de Batuku seria minha primeira e última oportunidade de assistir a Companhia Rabelados de Batuku em um ambiente profissional.



Figura 14: Companhia Rabelados de Batuku se apresentando para turistas no palco da aldeia. Foto tirada pela autora. 2015.

Durante a apresentação oficial, algo inusitado surgiu: Leny, a líder da empresa, era a única no centro dançando e cantando como solista. Durante os ensaios, por estarem todas sentadas, ainda não havia conseguido identificar quem iria se apresentar.



Figura 15: Companhia Rabelados de Batuku. Leny é a solista e canta de lado para o público. Foto tirada pela autora. 2015.

Além disso, pude ver pela primeira vez os figurinos oficiais, que eram simples, mas organizados, mostrando na apresentação uma estética um tanto distante da prática social de Batuku. Saia preta, comprimento médio (abaixo dos joelhos), camiseta branca, pano branco em volta dos cabelos e um pano em volta dos quadris (chamado torno).

Essa apresentação foi a única oportunidade que tive de assisti-las no palco. Depois daquele dia e até o final do meu trabalho de campo, em 2018, nunca mais as vi se apresentando.

4.4 Sobreviver ao Capital e Sobreviver com o Capital

Diante do desenvolvimento desta pesquisa, é possível traçar um ciclo entre a história de resistência dos Rabelados e os meios de sobrevivência da aldeia nos dias de hoje. Ambos os períodos levam o Batuku como principal fio condutor.

Em um primeiro momento, em meados de 1940, a aldeia surge e os Rabelados iniciam um período de resistência e sobrevivência que durará por

décadas. A motivação principal para este surgimento é um forte confronto com as imposições coloniais e religiosas que os pressionaram.

Por motivos antes aqui já expostos, a fuga dos Rabelados para as montanhas se dá principalmente pela luta contra ao sistema que lhes era exigido, caracterizando-os como um grupo extremamente fiel às suas crenças e costumes, disposto a se isolarem (tornando-se uma espécie de refugiados em seu próprio país) para que tais costumes pudessem ser mantidos.

Além da construção de um novo ambiente e contexto onde pudessem sobreviver, havia a extrema necessidade de se afirmarem e transmitirem sua história. Como dito anteriormente, Batuku é uma das ferramentas utilizadas para esta finalidade, uma vez que a maioria da comunidade era analfabeta, com a dança performada quase diariamente e a estrutura de improviso e criação de letras musicais que concentrassem a história que queriam contar.

A resistência ao sistema, regido por mercados coloniais e controles religiosos, foi a razão pela qual este processo teve início.

Porém, desde a chegada de Misá em 1998 e com a oficialização de trabalhos artísticos, como as pinturas em tela e a Companhia Rabelados de Batuku, abre-se um contexto sem precedentes para a aldeia.

Após décadas de condições precárias, o reconhecimento da aldeia e o interesse do mercado turístico trazem novas oportunidades para a comunidade. Enquanto a geração mais nova dos Rabelados Espinho Branco torna-se a primeira geração a frequentar escolas e ser alfabetizada, os antigos da aldeia percebem que podem conquistar melhores condições de vida com outras formas de trabalho que não a exploração no campo, trabalho também dependente da época das chuvas.

O Batuku passa por essa transformação em velocidade assustadora, combinada ao fato de não mais possuírem uma liderança na aldeia. Entre 2015 e

2018 a Companhia cresceu e ganhou fama pela Ilha de Santiago, além de ser considerada relevante pelo seu histórico de mulheres rabeladas.

Antes, como uma mão que os afundava, o capital reaparece na aldeia, mas dessa vez como a mão que acolhe, implicando em novas representações artísticas pouco vinculada às práticas originais do surgimento dos Rabelados.

Capítulo 5 – Antropologia e sua influência no estudo da performance

E como tanto a Antropologia e a Antropologia da Dança, abordagens metodológicas desta pesquisa, reverberaram nas práticas artísticas? Para discorrer sobre esta discussão, é preciso reconhecer que existem algumas abordagens e teorias sobre a arte e a antropologia que surgem, em sua maioria, em meados da década de 80. Para esta pesquisa, não há como não trazer o foco para este embate, principalmente com a publicação no ano de 1986 de *Writing Culture*, de George Marcus, fomentando o debate sobre o campo etnográfico atravessado pelas artes e antropologia.

Desde o início da minha pesquisa, em 2015, com visita ao campo em dois momentos (2015 e 2018), pude registrar e coletar diversos materiais sobre a aldeia e suas práticas artísticas. Esses materiais se organizaram de diferentes formas.

Seguindo as premissas da Antropologia da Dança e da Etnocoreologia, já apresentadas em capítulo anterior, realizei um levantamento de dados e registro etnográfico inédito da aldeia Rabelados, abordando sua organização social, econômica e cultural. Porém, para esta pesquisa, a reverberação artística dessa experiência também ganhou algumas obras como parte do meu trabalho, e é sobre elas que falarei agora.

Enquanto artista e integrante do programa de doutoramento em Arte Contemporânea da Universidade de Coimbra, criei algumas obras sobre a pesquisa que saíam da minha zona de conforto. Minha área e especialidade artística acontece dentro das artes cênicas, navegando entre a dança e o teatro. Porém, para tais materiais, me dediquei a desvendar e explorar novas áreas, como a instalação e artes visuais.

Este processo decorreu devido a alguns fatores. Primeiramente, por uma curiosidade em explorar novas formas de apresentação artística que não as minhas tradicionais, uma vez que estava lidando com uma metodologia e materiais novos para minha trajetória. Em segundo, pela falta de espaço apropriado para construção de trabalho do corpo e a disponibilidade de espaços de atelier e galeria, com os quais eu tive pouca experiência, porém, curiosidade.

A metodologia de criação de trabalho do corpo com a qual me especializei, muito baseada no trabalho técnico do ator do século XX, principalmente nos métodos de Grotowski (1933–1999) e Stanislavski (1863-1938), requer muitas horas diárias de treino e sala apropriada para trabalho corporal, o que não foi possível de obter em Coimbra nestes anos.

Para além disso, nem todo o material tratado foi exposto, tornando-se elementos de estudo para a pesquisa e reflexões que aqui coloco. Apesar do fato das obras terem sido realizadas em diferentes interfaces e momentos, ao reunir o material para esta pesquisa, relacionei dois elementos muito específicos para contextualizar os trabalhos: água e terra.

Estes dois elementos são extremamente presentes na contraditória paisagem de Cabo Verde. A Ilha de Santiago, que só recebe chuva em pouquíssima quantidade e em raros momentos, possui montanhas secas e imensas áreas não cultiváveis, além de uma intensa poeira que assola os espaços diariamente. Por outro lado, esta ilha é rodeada pelo oceano Atlântico, fazendo com que o azul safira do mar seja visto de qualquer ponto da ilha, contrastando sempre com o castanho do solo.

Neste sentido, muitas obras trouxeram essa relação com a água, seja pela sede, pela escassez da água potável na aldeia, pela abundância da água

salgada e pela fluidez do elemento que compõe nossos corpos e conecta nossas histórias.

Nos registros fotográficos de campo, percebi que a figura de Leny, rabelada com quem tive grande intimidade em ambas às viagens para a aldeia, estava sempre presente e relacionada com a água, por múltiplos motivos. Sendo assim, nessa compilação que apresentarei aqui, de obras expostas e não-expostas, dedico à Leny o elemento água.

Por sua vez, o elemento terra está relacionado com as crianças rabeladas, sempre entretidas no solo, com suas peles já secas e que recebiam dezenas de partículas de pó em cada fina linha de suas peles. Com elas entendi a firmeza e rigidez do solo, do seco, do furacão de poeira enquanto corriam por todos os cantos e agitavam a comunidade. A maioria destes materiais apresentados ainda não foram expostos.

Sendo assim, irei descrever alguns dos trabalhos e reverberações artísticas que estes anos me trouxeram, completando o propósito desta tese de explorar o trajeto de uma pesquisa etnográfica até seus desdobramentos artísticos.

5.1 Água

5.1.1 Obra “Rabelada” – Atelier Aberto III

Em outubro de 2017 criei minha primeira obra sobre a pesquisa, intitulada “Rabelada”, dentro da programação da exposição Atelier Aberto III, organizada por doutorandos e doutorandas do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. A obra teve o formato de instalação, ocupando um tanque cheio d’água com fotos coladas nas paredes internas da estrutura.

As fotos foram registros subaquáticos de um dos momentos informais que havia na aldeia. Algumas vezes por semana, após o expediente, as crianças e os

jovens desciam a montanha e iam banhar-se no mar. A caminhada de 30 minutos até o mar também passava por um poço de água potável, de onde enchíamos nossos baldes para reabastecer a aldeia no caminho de volta para casa/ Os acompanhei em algumas idas e, com a GoPro, registrei algumas imagens de toda a brincadeira. Para esta obra, selecionei apenas as fotos de Leny, esposa de Sabino e principal dançarina da Companhia Rabelados de Batuku.

Em contraste às fotos de Leny, coloquei fotos minhas de quando estava sozinha no mar de Cabo Verde, tentando demonstrar o contraste da alegria e agitação do mar com os Rabelados e os meus momentos introspectivos e de reflexão na mesma água.

Na instalação, enchi metade do tanque com água e, durante a abertura da exposição, a torneira liberava um fio de água muito discreto que agitava a superfície com ondas suaves.

Abaixo fotos da instalação pronta e algumas das imagens selecionadas, em maior detalhe, para compor o tanque. Todas as fotos foram tiradas pela autora.













Figura 16: Imagens e detalhes da Obra “Rabelada” exposta no *Atelier Aberto III* – Universidade de Coimbra. 2017.

5.1.2 Obra “Carta à minha tese” ou “Transumância” – Atelier Aberto em Expansão, 2019.

Do sentimento Transumância:

O termo, usado a princípio para rebanhos do campo, diz sobre movimentos sazonais em busca de melhores condições. Neste trabalho que escrevo e remexo nas minhas tripas, encontro esta palavra para conectar dois temas que me guiam hoje: os Rabelados em Cabo Verde e minha realidade enquanto ser político. Realidade essa que continua mais radical, mais violenta e implacável.

Estamos em 2019 e, quando iniciei esta pesquisa em 2016 meu tema focava-se na pesquisa etnográfica que realizaria com a aldeia dos Rabelados Espinho Branco, na Ilha de Santiago. Naquele ano, eu chegava em Portugal em meio a um estranho momento político no Brasil com o início do processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff.

Meus pais sempre foram extremamente envolvidos na luta social e militantes do Partido dos Trabalhadores por décadas. Nos últimos tempos, ainda que com menos afinco partidário, levavam a luta diariamente para dentro do ensino universitário do qual foram professores por mais de 30 anos.

É preciso dizer que cresci em um momento próspero do Brasil, usufruindo da educação pública e de bolsas até meu ensino superior, sempre com boa qualidade e boas oportunidades. Oportunidades essas que me incentivaram a pensar além, construir para além de fronteiras e explorar o mundo. Assim éramos incentivados.

Com esses incentivos cheguei em 2014 ao meu mestrado internacional *Choreomundus – Dance as Practice, Knowledge and Heritage*, parte de um programa Erasmus Mundus da União Europeia. Deste programa surge minha pesquisa sobre os Rabelados, estudando através da Antropologia da Dança a história de resistência desta aldeia. Concluí o programa em 2016 e ingressei no doutorado da Universidade de Coimbra, completamente fascinada pelo meu tema e minha pesquisa antropológica.

Mas como disse, estávamos em condições sensíveis no Brasil. Neste mesmo ano implode o impeachment da nossa presidenta, inicia-se um processo de reformas sociais contra direitos de trabalhadores e trabalhadoras, cresce o desemprego, a fome volta a fazer parte de nosso mapa. Nos anos seguintes, temos a prisão de Luis Inácio Lula da Silva, nosso ex-presidente e fundador do Partido dos Trabalhadores (para o qual milito), as obscuras eleições que elegeram Jair Bolsonaro e as consequências terríveis de cada dia que se passou, e ainda passa, nas mãos desta elite desgovernada.

Com o passar do tempo tornava-se mais difícil conciliar minha pesquisa com minha rotina. Meus pensamentos, minha energia, minha ansiedade, minha tristeza, minha atenção e minhas pequenas vitórias vibravam com o outro lado do oceano. É preciso falar sobre isso para que eu também entenda este processo e me reconecte com meu tema.

Por alguns meses precisei de auxílio psicológico com uma profissional para poder seguir em frente e me reorganizar com minha vida. Muitos de nós estão doentes. Em matéria para o El País, em agosto de 2019, a jornalista Eliane Brum faz uma pesquisa com psicólogos e psiquiatras do Brasil sobre o aumento de procura por ajuda. O novo diagnóstico detectado foi: “Adoeceu de Brasil”. É preciso sim chamar as coisas pelo nome e isso também faz parte do processo de resistência

ao adoecimento. O que vivemos não é algo que pode ser apenas gerido. É perverso. Precisa ser tratado.

É preciso também dizer que, principalmente na academia, a arte tornou-se uma ferramenta para abordar temas sensíveis, mas através da homogeneização e banalização ideológica. Muitas práticas artísticas acabam separadas da esfera da vida, separadas da luta cotidiana pela sobrevivência.

Além disso, é preciso refletir quanto dessa arte já foi instrumentalizada pelo capitalismo, fazendo com que intelectuais não sujem suas mãos. Sendo assim, minha reflexão pessoal começa a pensar como a arte e a resistência, nos Rabelados e em minha vida, se encontraram em algum momento.

Antes de abrir o leque sobre a fantástica e inspiradora história dos Rabelados, introduzirei as relações e conexões que fiz e faço, em processo constante, sobre nossa luta.

Sabendo de como e quanto tememos o presente e o incerto futuro, procuramos agrupamentos e possíveis coletivos de acolhimento, por muitas vezes minoritários e vulneráveis às exigências da sobrevivência no capitalismo globalizado. Dessa forma começamos a construir relações e redes que nos ajudam a sair das rotinas traiçoeiras que, frequentemente, nos levam a adoecer.

Esta migração para o coletivo, no meu caso e no dos Rabelados, surge com uma viagem. Viagem essa que traz consciência de que existem outros de nós, que se organizam para tentarem se subtrair à entropia capitalista. Talvez, no caso dos Rabelados, não houvesse uma consciência deste processo, embora a resistência para sobreviverem e existirem trouxesse características dessa mesma luta.

A transumância, o movimento sazonal em busca de melhores condições, também nos disse respeito. Mas, ao contrário dos rebanhos, não retornamos (ainda)

para as planícies, embora aos poucos estejamos explorando timidamente esta possibilidade. A busca de melhores condições e, na manutenção dela, a resistência ideológica e artística, nos conectou e inundou.

Da obra Carta à minha Tese:

Em novembro de 2019 ocorreu a quarta edição do Atelier Aberto, dois anos após sua última edição na qual apresentei a instalação “Rabelada”.

Para esta edição, quis revisitar a instalação de 2017 e cruzar momentos de minha vida em Coimbra ao longo desses anos, principalmente sobre minha dedicação e compromisso com a militância política de esquerda.

Por muito tempo, diante dos catastróficos acontecimentos na política brasileira e a ascensão de uma extrema-direita ao poder, atuei em Coimbra com o grupo Vozes no Mundo – Frente pela Democracia no Brasil. A dedicação foi intensa e também considerada uma espécie de terapia para que eu não adoecesse diante de todos os retrocessos.

Neste meio tempo, também recebi minha mãe em Coimbra, agora auto-exilada em Portugal por receber perseguições dentro da universidade em que atuava como professora. Ou seja, o ano de 2018 foi turbulento e muito delicado para nossa sociedade e saúde mental. Consequentemente, minha relação com a tese sofreu interferências por tratar de temas tão distintos.

A obra apresentada contou com uma carta explicativa, endereçada à minha pesquisa, em que lamento o distanciamento que sofremos e faço as pazes com o tema.

A instalação procurou reproduzir os modelos da obra de 2017, no mesmo local, mostrando as interferências do tempo e as dificuldades no caminho. Para além das fotos que estavam no tanque em 2017, guardadas e mantidas com todos os

efeitos e deterioramentos da submersão em água, contou também com fotografia impressa em 1,50m x 70cm e colada na parede.

Nesta foto, estou dentro do tanque, transbordando meu corpo para fora, com as fotos de 2017 ao meu redor, e trago em minhas costas trecho do poema À Beira do Mar Aberto, de Caio Fernando Abreu (1989), e da canção “Lamento Sertanejo”, de Dominginhos (1967).

Por fim, uma pixação de última hora urge para celebrar um momento histórico na luta pela democracia brasileira. Todos esses aspectos são descritos e explicados na carta, conforme as imagens abaixo:

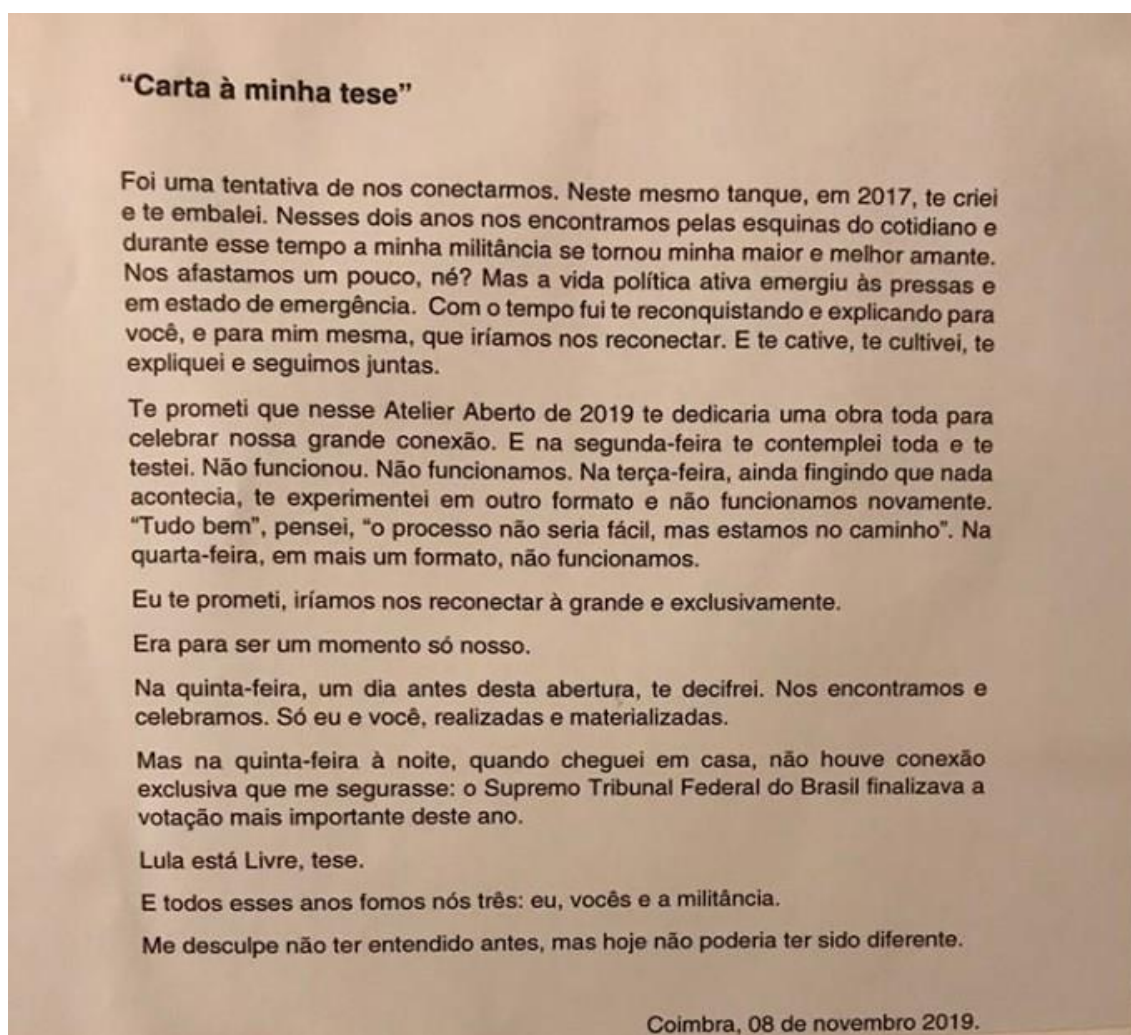


Figura 17: Carta exposta junto à Obra “Rabelada” exposta no *Atelier Aberto Em Expansão* - Universidade de Coimbra. 2019.



Figura 18: Obra “Rabelada” em sua releitura após 2 anos, exposta no *Atelier Aberto Em Expansão* - Universidade de Coimbra. 2019.



Figura 19: Cartaz impresso e adicionado à releitura da obra “Rabelada”, exposta no *Atelier Aberto Em Expansão* - Universidade de Coimbra. 2019.

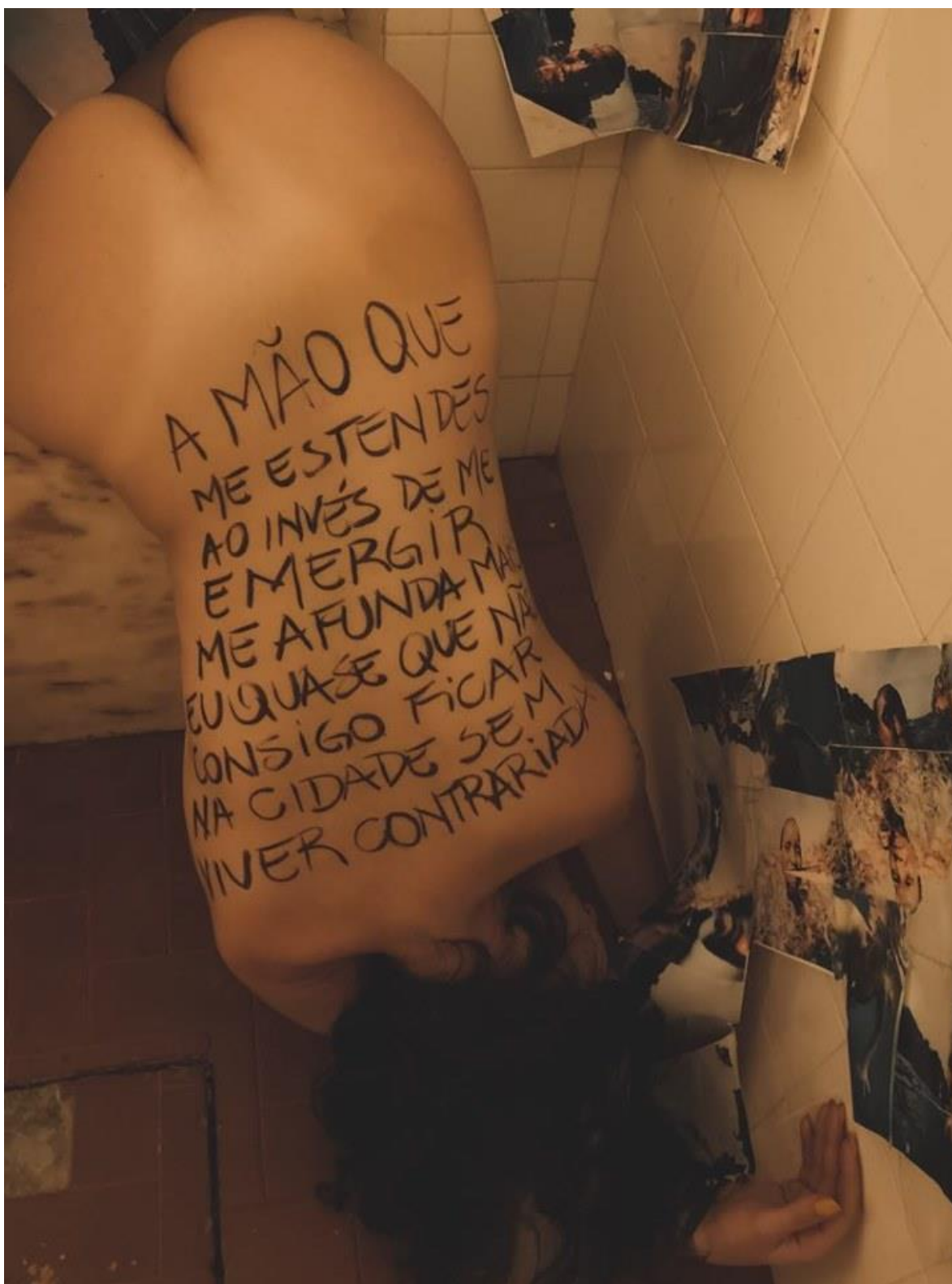


Figura 20: Foto original do Cartaz impresso e adicionado à releitura da obra “Rabelada”, exposta no *Atelier Aberto Em Expansão* - Universidade de Coimbra. 2019.

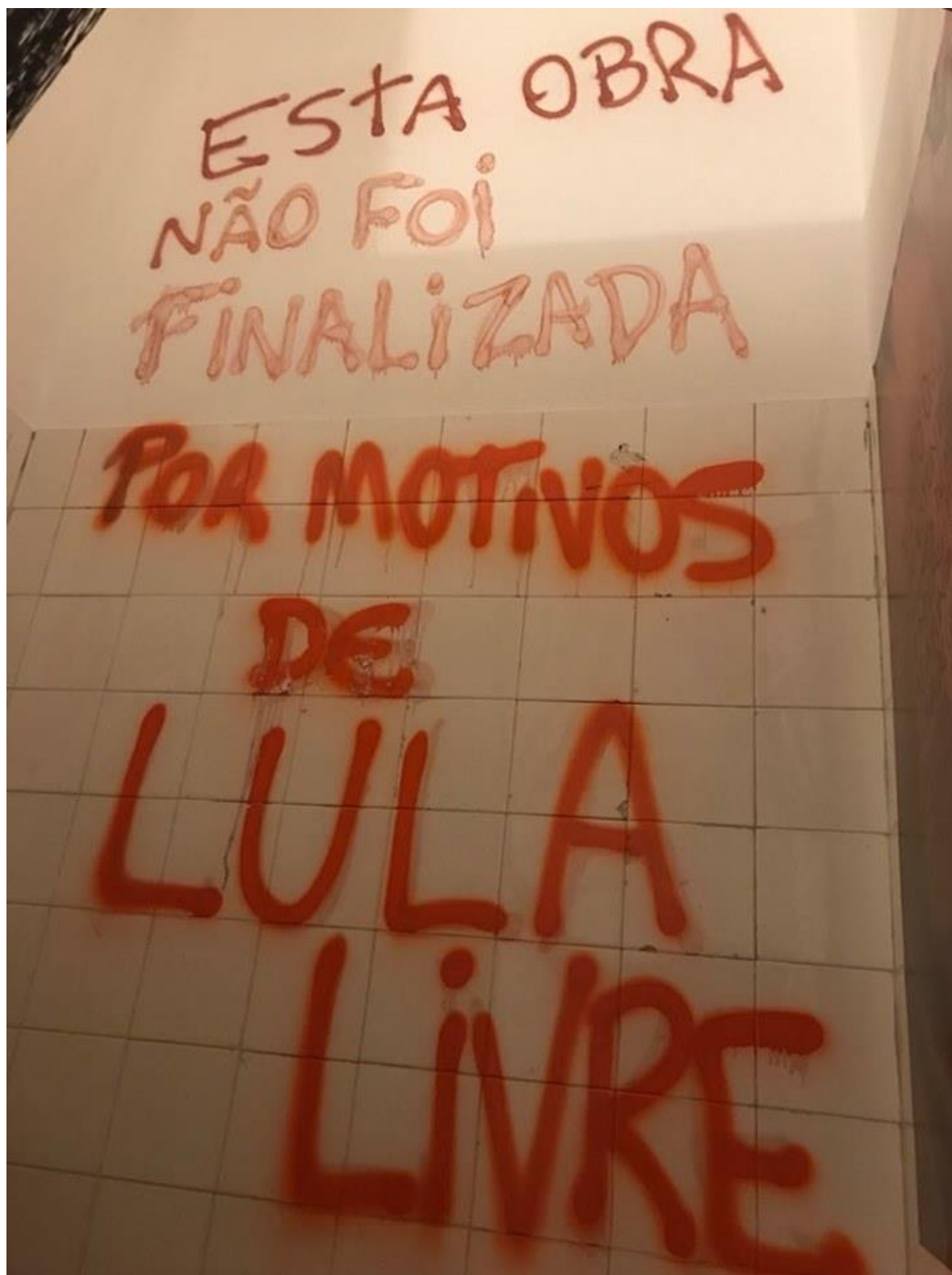


Figura 21: Pixação na obra registrando o momento histórico da soltura de Lula, no horário da abertura da exposição *Atelier Aberto Em Expansão* - Universidade de Coimbra. 2019.

5.1.3 Texto para Leny – A Dance Mag

Em 2019 tive a oportunidade de publicar um curto texto em homenagem à Leny, na revista de dança A Dance Mag. A edição publicada trazia como tema a Fúria, onde desenvolvi sobre a presença de Leny na aldeia e seus poucos momentos vigorantes dançando Batuku. O texto tem caráter poético e não-acadêmico, uma das possibilidades que a revista previa. Segue na íntegra:

«I watched her cooking while improvising a melody with her treble voice.

Few minutes pass before the lyrics come into the melody:

Se que agua di mar é salgada, Se que mundo está cheio de pecado,

Pancho mado de malcriado,

Deixa vivo sosegad, Sima Rabelado.

If the sea water is salted, If the world is full of sin,

Full of non-polite people,

Let us be restful, because we are Rabelado.

Leny is a prominent woman within the Rabelados community. I admired her the moment I met her. Her strong personality emanated a mix of resistance, power and motherhood. I could instantly feel that she's the one holding the community together. When the food is lacking, she manages to split a small fish to feed 20 people. During festivities she rejoices the space with her warm welcoming smile.

It has been almost 80 years since the creoles from Santiago Island of Cape Verde fled from the capital to the highest mountains trying to survive the Catholic persecution. They are the Rabelados (rebels) of Cape Verde.

There was a genuine connection between us, despite the language barrier –she speaks creole and I use a mix of Portuguese and creole. She used to say that we were sisters, with the only difference that she was born by night and I was born by day, referring to the color difference of our skin.

In this refugee village, people have a systematic way of living. So, to preserve their culture they weave it into their daily activities. Seeing them dancing the famous Santiago dance, Batuku, at anytime of the day isn't a weird thing. Strangely, I had spent three months in Rabelados before I saw Leny dances. And that was a vision! Her bestial hips moving gave me goosebumps. I froze for a few minutes, completely taken.

They say the way our bodies move tells our story, and that is true.

Leny's moves had the strength of a hungry woman starving for ages. Starving for life, starving for survival. I could see it in every muscle, shining through her velvety, sweaty skin.

The drums were crescendoing and I could see her chest breathing faster and faster, trying to hold the effort of her hips shaking as if they are having a convulsion.

Her feet were rooted on the hard soil giving her the support needed for the intensity of the dance. This hard and dry soil that not a single drop of rain has touched for months. The same soil where no plants, no roots were able to grow for years. But she could. She rooted and grew, for years.

Her head. Her eyes. Her look. Placid. Effortless.

Close to the clouds.

Fullness without fulmination.

Then, the dance is over.

It's time now to kill some chicken for lunch.»

Para esta publicação também foi feita uma edição de fotos de Leny.

Abaixo podemos ver o resultado publicado com as imagens editadas.

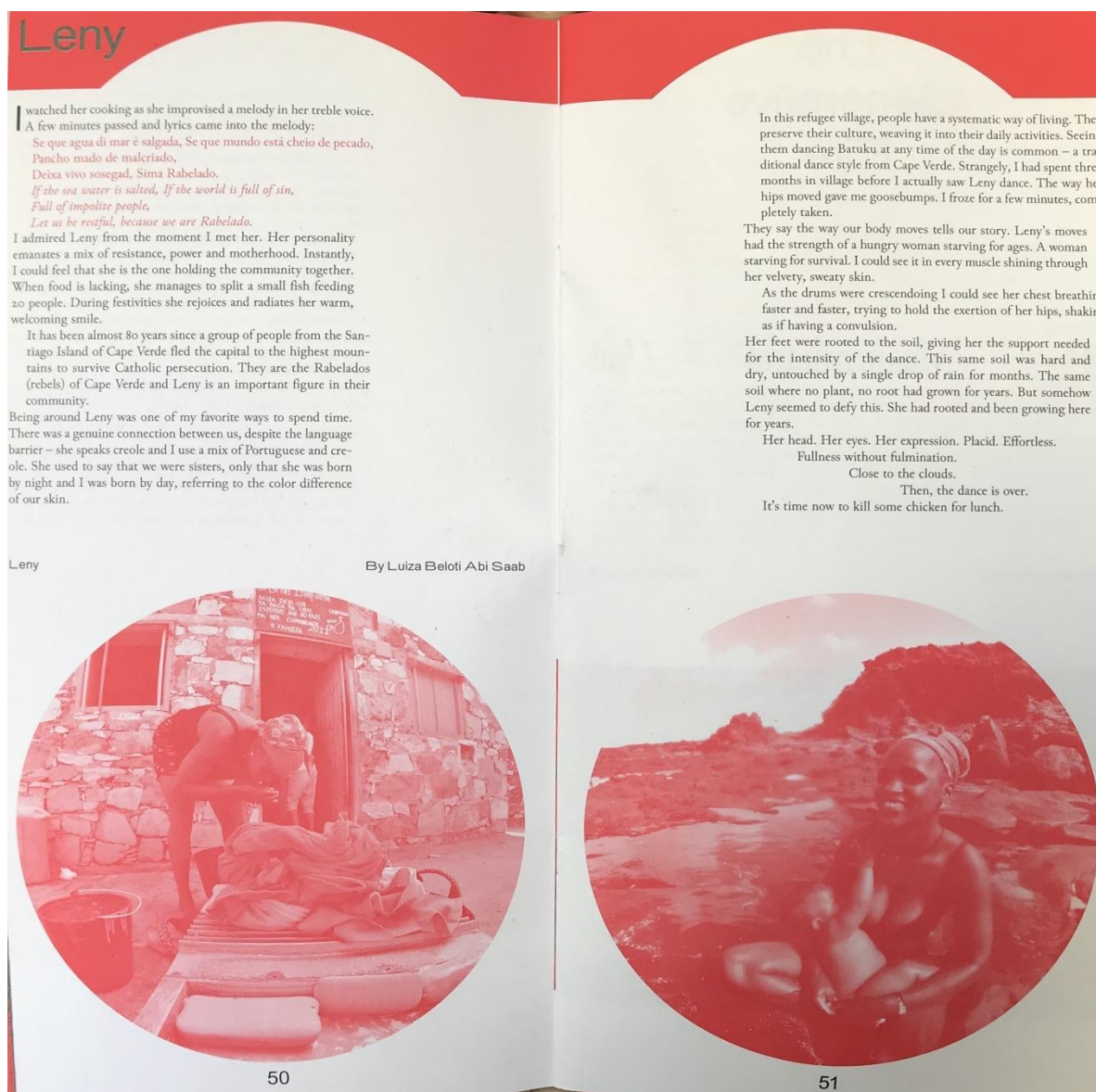


Figura 22: Imagem do texto da autora publicado na Revista Internacional A Dance Mag, v.2, p.10, 2019.

5.1.4 As águas de Leny

Nesta série, coloco uma seleção de fotografias realizadas nos anos de 2015 e 2018 em momentos que partilhei com Leny. Alguns registros tinham apenas cunho de registro para análise social do funcionamento da aldeia, mas neste contexto foram selecionadas pela sua estética, por trazerem o elemento água e a figura de Leny.



Figura 23: Leny lavando o cabelo de uma criança no quintal. Foto tirada pela autora em uma das casas dos Rabelados Espinho Branco, 2018.



Figura 24: Leny amamentando seu filho mais novo, durante banho no mar. Foto tirada pela autora, 2018.



Figura 25: Leny banhando seu filho mais novo em bacia, dentro de casa. Foto tirada pela autora, 2018.



Figura 26: Leny lavando roupas em frente à sua casa. Foto tirada pela autora, 2018.

5.2 Terra

Em solos extensos e inférteis, registrei diferentes situações com as crianças rabeladas. Para além de serem muito conectadas à terra por conta das brincadeiras, traziam consigo a aspereza do solo em outras ocasiões. Nesta seleção, trago registros de conjunturas informais e outras mais elaboradas, sendo essa última resultado de atividades artísticas com as crianças.



Figura 27: Criança rabelada dentro de casa, observando o exterior. Foto tirada pela autora, 2015.



Figura 28: Crianças rabeladas em Espinho Branco, em momento de descontração. Foto tirada pela autora, 2018.



Figura 29: Crianças rabeladas na laje do espaço cultural Rabelarte, em Espinho Branco. Foto tirada pela autora, 2018.



Figura 30: A rabelada Josefa amamenta sua filha Diana em frente à sua casa, em Espinho Branco. Foto tirada pela autora, 2018.

5.2.1 “Labanotação à Cabo” – Motel Coimbra – Abril/2019

Finalmente chegamos na principal ferramenta utilizada em campo para registrar e analisar a dança: a Labanotação. Originalmente *Kinetography Laban*¹⁰, um sistema de registro de movimento criado em 1920 por Rudolf Laban, capaz de registrar todas as formas de movimento, do simples ao mais complexo.

Laban dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento. Enxergava dois objetivos com perspectivas contrastantes em relação ao movimento, sendo «de um lado, para a representação dos aspectos mais exteriores da vida e, de outro, para um espelhamento dos processos ocultos do ser interior» (1978, 28).

Os “processos ocultos do ser interior” são peça-chave no trabalho de Laban ao decorrer de seus estudos, reflexo direto do movimento expressionista que acontecia no início do século XIX:

«Os métodos elaborados por Laban e Dalcroze priorizam um desenvolvimento integrado da personalidade e do corpo na sua singularidade, sem códigos de movimento impostos como estilo definido. Assim, esse compromisso da expressão como resultado de um livre diálogo de atuação, do impulso interno do artista e o seu estímulo externo, sem fronteiras estilísticas, conduz a uma outra característica dos artistas expressionistas, que encontramos na dança moderna: a utopia, a elevação da arte do movimento como instrumento de transformação e evolução» (Silva 2002, 304).

¹⁰ As primeiras e mais importantes introduções sobre a Labanotação foram feitas por Albrecht Knust, aluno de Laban. Ver em: Knust, A. (1959). An introduction to kinetography laban (labanotation). *Journal of the International folk music council*, 11, 73-76. e Knust, A. (1979). Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation).

Os fundamentos da Labanotação possuem diferentes níveis de detalhamento e complexidade. Neste caso utilizaremos apenas os fundamentos necessários para a compreensão da qualidade dos movimentos de Batuku.

De forma geral, podemos classificar a Labanotação como o método ocidental mais popular de notação de dança, se assemelhando a uma partitura musical capaz de registrar qualquer movimento, direção, ritmo, nível e intensidade.

Em minha obra “Labanotação à Cabo”, levo o processo de registro etnocoreológico da dança Batuku, com a labanotação que desenhei em 2018, para a Galeria de Arte do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. A obra fez parte da exposição Motel Coimbra¹¹, detentora também de um website com informações e portfólio sobre minhas obras anteriores.

Neste trabalho, busquei utilizar o que havia de mais técnico e positivista na antropologia da dança (a labanotação) para um trabalho visualmente monumental e estético.

A labanotação, originalmente, é escrita em cadernos de pauta, como aqueles cadernos de pauta musical. Seu detalhamento deve ser sempre minucioso para cumprir todos os detalhes de um movimento e exige máximo rigor na compreensão e tradução da pauta para o movimento e vice-versa.

Sendo assim, após ter realizado a notação para o trabalho de campo, me desapeguei de toda a tecnicidade exigida da labatonação e deixei reverberar apenas o que mais fazia meus olhos brilhar: a esteticidade de uma pauta de notação. Ampliada em quase 50 vezes ao seu tamanho original, a obra foi impressa em formato adesivo e fixada junto a coluna da Galeria.

¹¹ www.motelcoimbra.pt/#/student/luiza-beloti/

$\frac{3}{4}$
 ♩ = 120

The Labanotation consists of 12 measures on a vertical staff. The notation includes various symbols: circles, squares, and diamonds, some with dots and lines indicating direction and timing. Black triangles and rectangles are used as accents. A double bar line with two dots is present in the 7th measure.

Figura 31: Labanotação de Batuku, realizada pela autora. 2018.



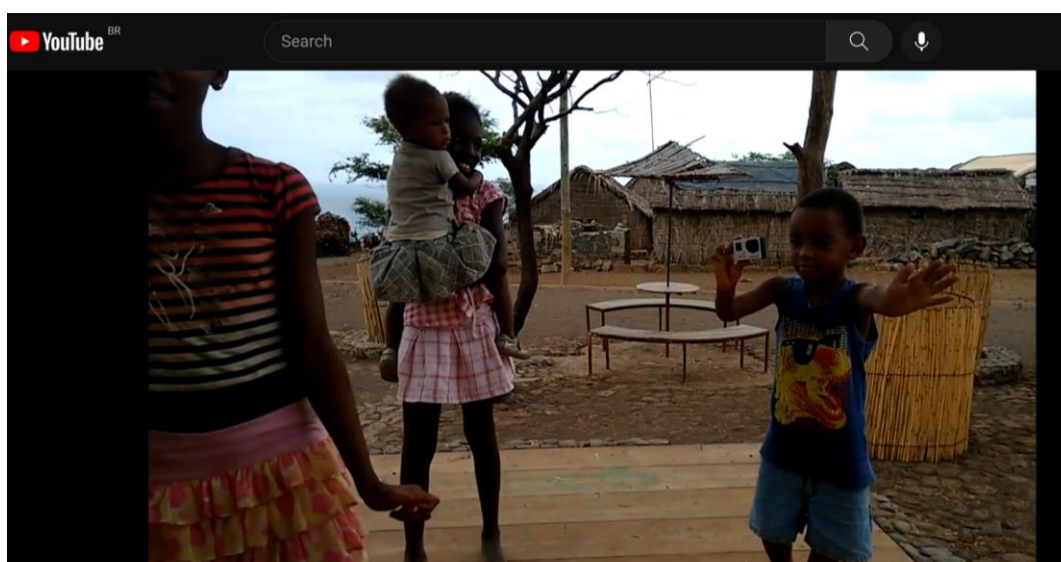
Figura 32: Obra “Labanotação à Cabo”, em adesivo colante em coluna da Galeria de Artes do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Trabalho exposto no Motel Coimbra, 2019.

5.2.2 Resistência Rabelada – video-documentário – DISPLACEMENT -2018

Em 2018, participei do Biennial Meeting of the Society for Cultural Anthropology, dentro da conferência virtual chamada DISPLACEMENTS, organizada pela Society for Cultural Anthropology (SCA). Dentro desse evento, apresentei o mini-documentário Resistência Rabelada, de minha autoria e curadoria, contando brevemente a história do Batuku e dos Rabelados Espinho Branco, com imagens exclusivas da minha pesquisa de campo em 2015 e 2018.



Rabelados Cape Verde - Batuko Dance - Short Documentary



Rabelados Cape Verde - Batuko Dance - Short Documentary

Figura 33: Frames do minidocumentário Resistência Rabelada, disponível através do link www.youtube.com/watch?v=_I-U773VNYQ. Acesso em 2022.

Tratando de conteúdo etnográfico, este vídeo documenta imagens do dia-a-dia da aldeia, com trechos de entrevistas, danças, e áudios exclusivos das canções de Batuku compostas pelo grupo de mulheres rabeladas do local. Ainda é possível observar momentos de organização para uma apresentação formal de Batuku para turistas que visitavam o espaço.

Já sobre o olhar de edição e curadoria dos materiais, busquei mostrar um movimento calmo e tranquilo, que também me foi muito percebido nos meses que lá fiquei. As imagens começam mostrando o trajeto e a aridez da região, ressaltando o elemento terra sob o qual escrevo nesta parte da pesquisa. Mas, ao desenrolar do vídeo, existe uma transição para a liquidez das relações em momentos de descontração, como banhos no mar com as crianças, preparação de alimentos, roupas sendo lavadas, etc.

O texto que narra foi escrito e gravado por mim, com um cuidado de contar a história daquela aldeia, introduzir personagens e também mostrar o lado artístico que envolve, diariamente, cada uma das pessoas que ali habitam.

As imagens são caseiras e gravadas com equipamentos simples: uma GoPro, que muitas vezes eu deixava nas mãos de moradores da aldeia, a fim de retratarem a sua perspectiva, e um telemóvel com câmara. A edição também é pouco polida, mas fluida, em uma tentativa de manter o aspecto das minhas impressões e experiências no local.

Conclusão

Quando pensamos em arte contemporânea, podemos ter inúmeras referências de suas inspirações e processos. Na minha vida e na minha pesquisa, a experiência de traduzir o processo etnográfico da antropologia da dança para a arte foi o principal foco e aventura, atravessado a todo momento pelas questões políticas que sempre me envolvi enquanto militante.

Mas, afinal, o que há de antropológico no estudo da performance e produções artísticas?

Enquanto artista em campo, entendi que meu primeiro olhar para tudo era através do viés político e social. Por esse motivo a história de resistência dos Rabelados se tornou tão cara à minha pesquisa e vida artística.

O processo aqui apresentado trouxe materiais inéditos da história de um povo, de um lugar, contada pelos próprios e pela pouca literatura que os circunda.

A reverberação artística sofreu muitas influências por contextos políticos de Cabo Verde, Brasil e Portugal, mas isso nunca se tornou um problema que impedisse seu desenvolvimento. Pelo contrário. A sensibilidade exigida para reconhecer todas essas questões é de origem muito sensível e costurada por linhas tênues entre metodologias da antropologia, etnocoreologia, arte contemporânea e militância política.

Neste ponto de conclusão, é importante retornar ao que disse no primeiro capítulo sobre os encontros e influências de Turner e Schechner, mais precisamente sobre o entendimento de que a antropologia da performance faz parte de uma antropologia da experiência., uma experiência que se completa através de uma performance.

Minha pesquisa passa a ser muito influenciada e analisada de acordo com a “virada performativa”, também elaborada por ambos. O corpo e a ação humana, no meu caso com a dança Batuku e todas as derivações artísticas que tive a partir dela, tornam-se potentes fontes para a pesquisa, amarrando questões sociais que também enraizam-se na história dos Rabelados Espinho Branco.

Em 1974, Turner faz uma reflexão provocativa sobre o tema:

«Se a performance parece então ser um objeto de estudo legítimo para a antropologia pós-moderna, parece apropriado que examinemos a literatura sobre os tipos de performance. Não precisamos nos limitar à literatura etnográfica. Se o homem é um animal sapiente, um animal que fabrica ferramentas, um animal que se autofabrica, um animal que usa símbolos, ele é, nada menos, um animal performático, Homo performans, não no sentido sentido, talvez, que um animal de circo pode ser um animal performático, mas no sentido que o homem é um animal auto-executável - suas performances são, de certa forma, reflexivas: ao performar, ele se revela a si mesmo. Isso pode ser de duas maneiras: o ator pode vir a se conhecer melhor por meio da atuação ou representação; ou um conjunto de seres humanos podem vir a se conhecer melhor através da observação e/ou participação em performances geradas e apresentadas por um outro conjunto de seres humanos» (Turner 1974, 11-12).

Nesta primeira circunstância, a reflexividade acontece de forma singular, embora a atuação possa estar inserida em um contexto social. Já na segunda circunstância, a reflexividade é plural e propõe uma divisão entre “Nós” e “Eles”.

O que Turner está dizendo é que, nas ciências sociais, quando examinamos os dados apresentados sobre performances, podemos chamá-las de performances sociais (incluindo dramas sociais) e culturais (estética, teatro). Dessa

forma, a performance torna-se o material básico de uma vida social, ponto este também traduzido por Goffman (1959) no título de seu livro “the presentation of self in everyday life”, ou “a representação do eu na vida cotidiana”.

Também com a influência de George Marcus e sua obra *Writing Culture*, minha pesquisa é atravessada pela necessidade de aproximar o observador do observado. E esse preenchimento é alcançado com a arte dentro do trabalho antropológico.

Para ilustrar do que falo, é preciso ressaltar todos os pontos que trouxe sobre como tentei me aproximar de Batuku, uma dança pouco performada na aldeia, nos meses em que lá estive. Nas trocas de aulas de dança e com a curiosidade das crianças, Batuku foi minha primeira linguagem para uma abertura e conquista de intimidade com as pessoas da aldeia, que aos poucos me convidavam cada vez mais para refeições em suas casas, passeios pela região e abriam seus livros de memórias em nossas conversas.

É também com ferramentas artísticas da etnocoreologia, como a Labanotação, que começo a realizar minhas primeiras análises sobre a dança Batuku e suas razões e influências numa história de oralidade e transmissão de cultura, valores e religião. A dança, somada à composição de letras de música, e foi a ferramenta mais importante para garantir que a história dos Rabelados Espinho Branco fosse passada entre as gerações.

Mais tarde, as ferramentas de campo ganham meu olhar para desdobramentos artísticos, que também imprimem dados e subjetividade da pesquisa, conforme os trabalhos artísticos que apresentei aqui.

Para além da inclusão da arte como elo da minha pesquisa de campo, foi extremamente necessário aprender rapidamente a me comunicar em crioulo,

justamente para não haver um distanciamento ainda maior, já que a língua oficial de Cabo Verde, o português, é tipo como “a língua do colonizador”.

Este ponto também traz uma curiosidade interessante que descobri nas conversas em campo. De acordo com cabo-verdianos, tanto os que conversei na cidade de Praia como os da aldeia Rabelados Espinho Branco, a palavra Rabelados sofre uma disputa semântica. Para os portugueses, o nome seria derivado de Rebelados, pessoas que se rebelaram. Já para os crioulos, a palavra deriva de Revelados, indicando que são revelados de Deus.

Esta disputa semântica que ouvi algumas vezes, mostra como o sentido religioso está fortemente presente na história dos Rabelados, além da disputa de narrativa que ocorre com certo preconceito entre outros grupos acerca deles.

João Vasconcelos, professor do Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, em seu escrito “Filhos da terra, ou Lamarck em Cabo Verde”, também aponta para essa importância de conseguir se comunicar na língua do povo, e as possíveis barreiras do português na socialização com locais.

«O meu domínio do crioulo foi talvez o feito mais apreciado. Não que ele seja muito bom. Os meus amigos mais chegados dizem, julgo que com sinceridade, que eu falo como os filhos dos caboverdianos que nasceram em Portugal. Pode haver aqui algum romantismo de *going native* da minha parte. Mas sei que os meus amigos cabo-verdianos não são tratados desta forma em Portugal, por muito que se esforcem por se comportar como portugueses. Pelo contrário, são apreciados, em certos contextos, exactamente pela sua diferença, por serem afro. E noutros contextos são depreciados pelo mesmo motivo» (2007, 10).

Mais adiante, Vasconcelos resume o que sua experiência o fez analisar: «[...] o que quero sugerir é que a criouldade é uma classificação identitária que

contempla não apenas elementos genealógicos (o facto de se ter nascido na terra, de se ter pais ou avós cabo-verdianos) e fenotípicos, mas também elementos performativos» (2007, 10).

Com um entendimento básico de crioulo, tive a mesma impressão descrita por Vasconcelos. Embora meu apelido na aldeia tenha se tornado “a branca de Misá”, referindo-se a pessoa branca (eu) que a artista Misa Kouassi apresentou para a aldeia, carinhosamente me acompanhavam por todos os lugares, criando um vínculo ainda mais íntimo quando já conseguia me expressar em crioulo.

Crioulo também foi a porta para eu entender e analisar ainda mais profundamente as letras das canções de Batuku, compostas pelas mulheres rabeladas. Uma das letras está traduzida neste trabalho e explicita o orgulho e tradição deste povo. Mas foi, novamente, com um trabalho etnográfico preenchido pela arte, que consegui este feito. Enquanto Leny lavava suas roupas e eu a acompanhava, ela cantarolava uma música que eu começava a compreender o significado da letra. Era uma canção de Batuku. Enquanto eu separava as roupas já ensaboadas, ela me explicava que a composição era dela com outras mulheres, e cantamos inúmeras vezes juntas até que eu conseguisse registrar a letra.

Por fim, gostaria de trazer Artur Rimbaud¹², que costumava dizer que “a verdadeira vida está ausente”, mas é no acréscimo de Emmanuel Levinas¹³ a que me agarro para sempre colocar os pés no chão:

«A verdadeira vida está ausente. Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém-se neste álibi. Está voltada para o ‘outro lado’, para o ‘doutro modo’, para o ‘outro’. Sob a forma mais geral, que revestiu na história do

¹² Rimbaud, A. (1952). Uma estação no inferno (Vol. 40). Ministério da educação e saúde, Serviço de documentação.

¹³ LEVINAS, E. (1988). Totalidade e infinito. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, p.21.

pensamento, ela aparece, de facto, como um movimento que parte de um mundo que nos é familiar - sejam quais forem as terras ainda desconhecidas que o marginem ou que ele esconda - , de uma 'nossa casa' que habitamos, para um fora-de-si estrangeiro, para um além. O termo desse movimento - o outro lado ou o outro - é denominado outro num sentido eminente. Nenhuma viagem, nenhuma mudança de clima e de ambiente podem satisfazer o desejo que para lá tende. O Outro metafisicamente desejado não é 'outro' como o pão que como, como o país em que habito, como a paisagem que contemplo, como, por vezes, eu para mim próprio, este 'eu', esse 'outro'» (1998, 21).

Os saberes adquiridos nessa trajetória foram essenciais para minha condição enquanto artista e pesquisadora. O mergulho sobre quem sou diante do outro, no campo, na obra, no "estar no mundo" foi o maior desafio desde então.

A pesquisa etnográfica que realizei, embora humilde e de recorte muito específico, teve a arte como preenchimento em cada fresta possível. Performo eu. Performam eles. Crio eu. Analisamos nós.

Bibliografia

- Anttonen, Pertti. 2005. Tradição Através Modernidade: O pós-modernismo e o Estado Nação em Folklore Scholarship. *Studia Fennica Folkloristica*. Concluir Society Literture.
- Beijers, Huub. 2004. People with a mission. Meanings of psychosocial distress of Cape Verdeans in the Netherlands. Amesterdão: University of Amsterdam.
- Beijers, Huub, De Freitas, Claudia. 2008. 'Cape Verdeans' pathways to health: Local problems, transnational solutions. In Carling, Jørgen; Batalha, Luís (orgs). *Transnational archipelago. Perspectives on Cape Verdean migration and diaspora*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 237-254.
- Bendix, Regina. 1997. In search of authenticity: The formation of folklore studies. University of Wisconsin Press.
- Breuilly, John. 2011. Max Weber, charisma and nationalist leadership. *Nations and Nationalism*. 477–499. Doi: 10.1111/j.1469-8129.
- Borges, Laís Gomes. 2019. Performance - Victor Turner. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>
- Bourdieu, Pierre. 2005. Habitus. *Habitus: A sense of place* 2, 49
- Buckland, Theresa. 1983. Definitions of folk dance: some explorations. *Folk Music Journal* vol. 4, No. 4, 315-332
- Buckland, Theresa. 1999. All dances are ethnic, but some are more ethnic than others: some observations on dance studies and anthropology. *Dance*

Research: O Jornal da Sociedade de Pesquisa de Dança. Vol. 17, No, 1. 3-21.

Calzadilla, Fernando e Marcus, George. 2006. Artists in the field: between art and anthropology. *Contemporary art and anthropology*, 95-115.

Campos, Ricardo e Zoetl, Peter Anderson. 2012. Arte e Antropologia? Para uma espécie de introdução. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1(1), 5-8.

Clifford, James e Marcus, George. 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar*. Univ of California Press.

Dawsey, John Cowart. 2006. Benjamin Turner e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos - Revista de Antropologia*, [S.l.], p. 17-25. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322>>. Acesso em: 18 ago. 2022.

Dawsey, John Cowart. 2006. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)* 20.20 (2011): 207-210.

Debord, Guy. 1997. *A Sociedade do espetáculo: Comentários Sobre a Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Dias, José Antônio B. Fernandes. 2001. Arte e Antropologia no século XX: Modos de relação. *Etnográfica*, 5(1), 103-129.

Dunin-Ivancich, Elsie. 2014. Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Janković sisters, Maud Karpeles, and Gertrude Kurath. *Muzikologija*. Vol. 17, 197- 217.

Durham, Eunice Ribeiro. 1986. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: Cardoso, Ruth Corrêa Leite (Org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Évora, Silvino Lopes. 2012. Comunicação global e cultura local. Indicadores Simbólicos sobre os Rabelados de Cabo Verde. Anuário Internacional de Comunicação Lusófona.
- Foster, Hal. 1995. The artist as ethnographer?. The traffic in culture: refiguring art and anthropology, 302-309.
- Foster, Susan Leigh. 1996. Corporealities: Dancing knowledge, culture and power. Psychology Press.
- Foster, Susan Leigh. 2016. Dance theory?. In Teaching dance studies. 35-50. Routledge.
- Giersdorf, Jens Richard. 2009. Dance studies in the international academy: Genealogy of a disciplinary formation. Dança Research Journal. Vol. 41. No. 1, 23- 44.
- Goffman, Erving. 1959. A representação do eu na vida cotidiana. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 2.ed. Petrópolis: Vozes.
- Gore, Georgiana e Grau, Andree. 2006. Politics of Knowledge: East–West Relations in the Anthropology of Dance. In Congress on Research in Dance (CORD) Conference, Tempe, AZ, November, 2-5.
- Hardt, Yvonne. 2011. Staging the Ethnographic of Dance History: contemporary dance and its play with tradition. Dance Research Journal, 43(1), 27-42.
- Kaepler, Adrienne L. 1999. The mystique of fieldwork. Theresa Buckland (editor), Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography. London: MacMillan Press, 13-25.
- Kaepler, Adrienne L. 2000. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. Dance Research Journal, 32(1), 116-125.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. Destination culture: Tourism, museums, and heritage (Vol. 10). Univ of California Press.
- Laban, Rudolf. 1978. Domínio do Movimento. Editora Sumus. São Paulo.
- Langdon, Esther Jean. 1996. Performance e preocupações pós modernas em antropologia. In: Teixeira, João Gabriel L. C. (org). Performáticos, performance e Sociedade. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Marcus, George E. 2004. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, 47(1), 133-158. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012004000100004>
- Moreira, Bernaldino Borges. 2009. Qualidade de vida e lazer: O caso dos Rabelados de Espinho Branco. Tese de bacharelado em Educação Física, Universidade de Cabo Verde.
- Nogueira, G. 2011. Batuko, Cabo Verde's intangible cultural heritage. Historical-Musical Route. Praia, University of Cabo Verde.
- O'Shea, Janet. 2010. Roots/routes of dance studies. In *The Routledge dance studies reader* (pp. 19-34). Routledge. 2ª edição, 1-15.
- Peirano, Mariza. 2002. Rituais e eventos. In: *O Dito e o feito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 17-40.
- Peterson Royce, Anya. 1982. *Ethnic identity: Strategies of diversity*. Indiana University Press.
- Pike, Kenneth L. 1967. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior - CHAPTER 2. ETIC AND EMIC STANDPOINTS FOR THE DESCRIPTION OF BEHAVIOR.
- Reed, Susan. 1998. The politics and poetics of dance. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 27, 503-532.

- Ruyter, Nancy LeeChalfa. 1995. Some musings on folk dance. *Dance Chronicle*. Vol. 18. N ° 2, 269- 279.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies, an introduction*. London: Routledge.
- Schechner, Richard. 1988. From ritual to theater and back: the efficacy entertainment braid. In: Schechner, R. *Performance Theory*. London: Routledge.
- Tucker, Robert. 1968. The Theory of Charismatic Leadership. *Daedalus*, 97(3), 731-756. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20023840>
- Turner, Victor. 2008. *Dramas, Campos e Metáforas*. Niterói: Eduff.
- Turner, Victor. 1974 . *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes.
- Turner, Victor. 1987. *The Anthropology of Performance*. En Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York.
- Turner, Victor. 2005. *Betwixt and between: o período liminar nos „ritos de passagem*. In: *Floresta de símbolos*. Niterói: EdUFF. p. 137-158.
- Van Gennep, Arnold. 1978. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes.
- Vasconcelos, João. 2004. Espíritos Lusófonos numa ilha crioula. In *A Persistência da História: Passado e contemporaneidade em África*, orgs. Clara Carvalho e João de Pina Cabral. Lisboa: ICS - Imprensa de Ciências Sociais,149-190.
- Vasconcelos, João. 2007. Filhos da terra, ou Lamarck em Cabo Verde. In *Actas do 3.0 Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia*, Lisboa, iscte e ics, 6-8.
- Weber, Max. 1968. *On charisma and institution building*. University of Chicago Press.

Weber, Max. 1922 [1978]. *Economy and Society*, 2 vols (ed G Roth and C Wittich).

Berkeley, CA; London; Los Angeles, CA: University of California Press.

Ligações externas

Websites

Website Portfólio Luiza: motelcoimbra.pt/#/student/luiza-beloti/



Vídeos

Video-Documentário “Resistência Rabelada” – DISPLACEMENT/2018

www.youtube.com/watch?v=_I-U773VNYQ



