

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
CURSO DE ANTROPOLOGIA

Guilherme Borges Laus

Uma etnografia *pisada*:

Dança, corpo e brincadeira em sambadas de coco de Florianópolis

Florianópolis

2021

Guilherme Borges Laus

Uma etnografia *pisada*:

Dança, corpo e brincadeira em sambadas de coco de Florianópolis

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Scott Head.

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra

Laus, Guilherme

Uma etnografia pisada : Dança, corpo e brincadeira em sambadas de coco de Florianópolis / Guilherme Laus ; orientador, Scott Head, 2021.

95 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Antropologia, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Antropologia. 2. samba de coco. 3. antropologia da dança. 4. corpo. 5. performance. I. Head, Scott. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Antropologia. III. Título.

Guilherme Borges Laus

Uma etnografia *pisada*:

Dança, corpo e brincadeira em sambadas de coco de Florianópolis

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel” e aprovado em sua forma final pelo Curso de Antropologia

Florianópolis, 28 de setembro de 2021.

Profa. Dra. Antonella Tassinari
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Scott Head
Orientador
Instituição UFSC

Profa. Dra. Alexandra Alencar
Avaliadora
Instituição UFSC

Profa. Dra. Maria Acselrad
Avaliadora
Instituição UFPE

Este trabalho é dedicado
àquelas e àqueles
que sambaram, sambam, e sambarão
comigo.

AGRADECIMENTOS

Escrevo esses agradecimentos profundamente grato, saudoso e emocionado. Desde março de 2020, quando a pandemia da COVID-19 se instaurou no Brasil, não vejo a maior parte de meus colegas e companheiros da antropologia, como também sei que apresentarei tal trabalho em modelo remoto, afastado de todas e todos aqueles que foram essenciais em meu processo até aqui. Se, ao longo dos anos de graduação, imaginei o dia feliz que seria o de minha defesa, regado a risadas e abraços de meus colegas de curso, amigos, familiares, professores, com comes e bebes caseiros, coloridos, gostosos, portando a minha melhor roupa, hoje, posso dizer que nunca imaginaria, nem em um milhão de anos, que meu último ano de graduação seria nesse formato de ensino remoto e demasiadamente solitário, e que o mundo estaria vivendo tamanha tristeza. No entanto, talvez sejam justamente nesses momentos de maior dificuldade que precisamos olhar para o nosso percurso e, sem medir voz, agradecer.

Em primeiro lugar, agradeço a toda a minha família. Aos meus avós, Silvia, Inésio, Maria do Rocio e Joaquim - este último que, infelizmente, não tive o privilégio de conhecer em vida, mas me acompanha -, que de tudo fizeram e fazem por mim. Aos meus pais, Saionara e Francisco, que me criaram e me acompanham em todos os caminhos que eu invento de trilhar. Aos meus irmãos mais velhos, Alessandra e Gustavo, que sempre cuidaram de mim, dando-me a sorte de ser o caçula desse lindo trio. Às minhas tias, Fernanda, Lícia e Renata, e aos meus tios, Johnny e Jonas, que sempre me incentivaram. Aos meus primos, Matheus, Johnny, Joana, Bruna e Pedro, que crescem e envelhecem comigo, já há muitos carnavais. Vocês, minha família, nunca me desestimularam nessa jornada: pelo contrário, sempre me incentivaram nessa idéia perigosa de me tornar antropólogo. Por isso, sou grato.

Em segundo lugar, agradeço aos meus professores e professoras. Não poderia começar agradecendo outra pessoa que não Scott, esse ser grandioso que admiro muito, por me ensinar tantas coisas desde o segundo dia da minha graduação, lá em 7 de março de 2017. Scott foi o melhor orientador que eu poderia ter tido, e junto disso um grande amigo. Além disso, agradeço as professoras Viviane, Vânia e Evelyn, que me encantaram profundamente ao longo da graduação, e no final dela vieram a se tornar minhas companheiras de GESTO, quando passei a integrar este grupo de pesquisa. Além delas, agradeço especialmente às professoras Miriam Grossi e Antonella, como também a todo o NIGS e o NEPI, que me acolheram em minha experiência de iniciação científica em 2019, isto é, meu primeiro contato com a pesquisa. Aos e às docentes que citei, agradeço imensamente por toda a guiança profissional: se eu for um terço do antropólogo e das antropólogas que vocês são, estarei muito satisfeito.

Em terceiro lugar, agradeço aos dois setores da Universidade Federal de Santa Catarina que me acolheram enquanto estagiário, ambos empenhados em construir uma universidade cada vez menos capacitista. Primeiramente, a Coordenadoria de Acessibilidade Educacional, vinculada à Secretaria de Ações Afirmativas e Diversidades, quando ingressei como estagiário na metade de 2017, permanecendo até o começo de 2019. Além da CAE, agradeço à divisão de Acessibilidade Informacional, vinculada à Biblioteca Central, desde março de 2021, quando ingressei enquanto estagiário, ainda em modelo remoto, permanecendo até o fim da graduação. Às servidoras desses setores, agradeço profundamente pelas oportunidades dadas a mim, e pela luta diária por um ensino público comprometido para com as pessoas com deficiência.

Em quarto lugar, agradeço a todas e todos que contribuíram para com essa pesquisa, seja através de seus corpos, dançando comigo nas rodas, festas e sambadas que compareci, seja através de sugestões, incentivos, contatos e comentários. Em especial, agradeço aos coletivos Aláfia e Saia do Mar, que se empenham em valorizar a importância das culturas negras e afro-brasileiras aqui, em Florianópolis, do mesmo modo que se empenharam em me auxiliar neste trabalho. Agradeço à Giselle, por me convidar, em 2019, para integrar a organização do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, o que me introduziu nesta área de pesquisa que tanto me alegra. Além disso, agradeço carinhosamente às professoras Alexandra e Maria, por aceitarem a tarefa de compor minha banca, lendo-me e realizando seus apontamentos: vocês duas são inspirações tanto artísticas, quanto antropológicas para mim, e me sinto eufórico ao ser lido por vocês. Gratidão.

Por último, agradeço aos meus amigos e amigas, fundamentais para o meu caminho até aqui. Agradeço, sobretudo, ao João, à Marcella, ao Felipe, à Beatriz, à Luiza, às duas Sarahs, à Carolina, à Larissa, ao Tomaz e à Ana, por me acompanharem há tanto tempo, alguns desde pequenos. Agradeço especialmente aos meus colegas da antropologia, sem os quais eu não teria chegado até aqui - ao menos não com tanta alegria: Jacqueline, Eduarda, Silvia, William, Camilla, Yaque, Luma, Fernando, Marlon, Andressa, Evimárcio, Ana Carolina, Cinthia, Edilma, Hanna, Clarissa, Lunia e a todos e todas da graduação e pós-graduação em antropologia que conheci. Vocês não tem noção do tamanho da importância que tiveram e têm para mim. Se eu soubesse que ficaria tanto tempo sem vê-las e vê-los, antes desse vírus chegar, eu teria abraçado cada um e uma fortemente, por minutos.

Guilherme Laus.

06/09/2021.

Ingleseles, Florianópolis, SC.

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. (...). Deus me livre de negar que a ciência seja por sua vez fenômeno de amor, mas “conhecer” no sentido de decidir da Verdade, é um verbo que me assusta um bocado.

(ANDRADE, Mário de. **Os cocos**, 1984).

RESUMO

O samba de coco é uma dança e brincadeira popular afro-indígena-brasileira atualmente encontrada em diversas regiões do Brasil, ainda que emblemática de certas partes da região Nordeste do país. Neste trabalho, centrei-me em descrever a produção de movimentos dessa dança através das relações que se criam nas festas - em particular, as realizadas na cidade de Florianópolis. Busco refletir, ao mesmo tempo, sobre movimentos comuns à dança do coco, como também sobre a dimensão que lhe constitui enquanto brincadeira: os improvisos, as surpresas, o inesperado. Para tanto, resgato minha experiência etnográfica junto dessas festas na capital catarinense, dançando, cantando e brincando. Por fim, ao narrar essa *etnografia movimentada*, espero ter apresentado parte da dimensão performática do coco, em relação à produção de movimentos, de nossos corpos e de políticas na dança e na antropologia.

Palavras-chave: samba de coco; antropologia da dança; corpo; performance; brincadeira.

ABSTRACT

The *samba de coco* is a popular dance and Afro-Brazilian play-form, nowadays found in every region of Brazil, although emblematic of certain parts of the Northeast area of Brazil. In this work, I have focused on describing the production of movements in this dance through the relations that are created in the *festas* - in particular, those happening in the city of Florianópolis, Brazil. I seek to reflect both on the movements characteristic of coco, and the dimension which constitutes it as a form of play: the improvisations, the surprises, the unexpected. Toward that end, I recall my ethnographic experience amidst the *festas* happening in the capital of Santa Catarina, dancing, singing and playing. Finally, by having narrated this *moving ethnography*, I hope to give a sense of the performatic dimension of coco, as related to the production of movements, our bodies and the politics of dance and anthropology.

Keywords: samba de coco; dance anthropology; body; performance; play-form.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1 – Roda - página 48

Figura 2 – Coco de Toré Pandeiro do Mestre e colaboradoras (1) - página 51

Figura 3 - Coco de Toré Pandeiro do Mestre e colaboradoras (2) - página 52

Figura 4 – Pisada da Jade - página 58

Figura 5 – Umbigadas - página 61

Tabela 1 – Festas de coco - página 33

SUMÁRIO

1. Abrindo a sambada - página 12
 - 1.1 Primeiros passos - página 12
 - 1.2 Uma etnografia *pisada* - página 19
 - 1.3 Os cocos daqui - página 24
2. Corpos que *pisam* - página 36
 - 2.1 ~Antropologia~Corpo~Performance~Dança~ - página 36
 - 2.2 Pisadas, umbigadas e giros: performances no coco - página 46
3. Dançar a brincadeira, brincar a dança - página 64
 - 3.1 *O importante é brincar* - página 64
 - 3.2 Muito além da pisada - página 68
4. Sustentando a pisada, movimentando *umbiguidades* - página 79
5. Referências - página 93

1. Abrindo a sambada

1.1 Primeiros passos

Resgatar essa noite anos depois é um exercício, ao mesmo tempo, desafiador e simples. Com o passar do tempo, as relações que foram construindo minha experiência com o samba de coco e, como tenho compreendido, que me construíram também - meu corpo e minha forma de estar-no-mundo -, foram se desenvolvendo sob uma regência afetiva e etnográfica muito forte. À princípio, eu pisava porque era feliz, e eu fazia antropologia porque era feliz. A partir de certo momento, essas atividades se entrelaçaram, tornaram-se amigas, abrindo espaço para um processo de pesquisa movimentado. Essa é a história que eu quero contar aqui.

Talvez, antes de *tecê-la*, seguindo a analogia entre os processos de tecelagem e escrita, quero *dançá-la*. Quero brincar com as palavras da mesma forma que brinquei com o coco em Florianópolis ao longo de meu trabalho de campo, e espero brincar ao longo de minha vida. Quero dançar com as palavras, produzindo uma narrativa cujo foco não apenas se situa em movimentos, mas também se constrói textualmente como se fosse uma dança. Quero aproveitar as ironias e as oportunidades de brincar com o texto, acreditando na contaminação que esse próprio samba pode causar à antropologia e à etnografia.

Ainda assim, desafiador, não somente por parecer existir uma tensão inerente à relação entre escrita e movimento, como se fosse um esforço ininterrupto descrever com palavras os deslocamentos que nossos corpos realizam, mas também porque as condições nas quais contarei não só essa noite como algumas outras são dependentes, muitas vezes, de memórias que acumulei no meu processo etnográfico, o que não necessariamente é um ponto negativo. Talvez limitador, mas meu orientador, Scott Head, soube escolher exatamente as palavras que eu precisava ouvir quando me disse que a memória também é uma espécie de registro. Como nunca recusei a dimensão afetiva das minhas relações tanto com a antropologia como com o samba de coco - e demais brincadeiras populares as quais tive a honra de conhecer -, também não recusarei o papel afetivo e sensorial na produção das minhas memórias. Entendo que lembro aquilo que senti, aquilo que especialmente me tocou. Ao mesmo tempo, ao escrever este trabalho, percebo como não apenas minhas memórias foram *afetadas* - no sentido de

serem ornamentadas por distintos sentimentos e sensores -, mas também que a escrita afeta as próprias memórias, registros e experiências passadas em campo. Em outras palavras, meu campo se transformou a partir do momento em que comecei a escrever sobre ele. A etnografia possui temporalidades complexas.

Retorno àquela noite. Minha primeira sambada¹ de coco aconteceu no dia 18 de janeiro de 2019, uma sexta-feira, em um espaço artístico-cultural localizado no bairro Lagoa da Conceição, na Zona Leste de Florianópolis. Ela foi organizada pela produtora Aláfia Casa de Cultura², um coletivo familiar de Florianópolis criado em 2016 cujo propósito é o de realizar ações e eventos voltados ao reconhecimento e valorização das populações e culturas negras da capital catarinense. Nessa ocasião - o primeiro evento do ano da produtora -, tratava-se de uma roda de coco em homenagem ao orixá Oxóssi, celebrado nos dias 20 de janeiro, e à falange dos caboclos, cujas importâncias foram destacadas na imagem de divulgação através da seguinte mensagem:

É importante destacar que Caboclos na percepção de algumas religiões de matriz africana no Brasil, refere-se aos espíritos de indígenas que em épocas remotas habitaram diversas partes das Américas como grupos de grande sabedoria que nutrem uma forte relação de amor e de respeito à Natureza. Na gira, curimba significa a dança do Orixá no meio do terreiro (retirado de postagem de divulgação no Instagram da produtora).

Na época, eu nem havia sambado coco nem ido a alguma sambada. Recordo a primeira vez que escutei coco na vida, em uma festa do meu curso, em maio de 2017, na casa de um colega nosso da graduação. Em algum momento da festa, inesquecível, tocou o título Maré da banda Comadre Fulozinha³, criada em Recife (PE) em 1997, o qual ficou tocando na minha cabeça por dias. Foi jogando a parte da letra que eu havia memorizado na internet que eu conheci não somente essa banda, mas tantos outros grupos, mestres e mestras de diferentes regiões do Brasil que ou realizaram um papel fundamental para a cultura do coco no país, ou continuam

¹ Neste trabalho, adotarei o termo *sambada* para me referir, de maneira geral, às festas de coco que participei, usando o conceito de *roda* especificamente para as sambadas que se estruturaram dessa maneira - de fato, a maioria. Por ora, cabe apenas essa distinção rápida. Discutiremos mais sobre isso nos próximos capítulos.

² A produtora pode ser contatada por Facebook ou Instagram através do nome indicado neste trabalho.

³ Link do Youtube da música: <https://www.youtube.com/watch?v=Rjnytr4m7ik>. Ela também é encontrada em outras plataformas de stream.

realizando. De certa forma, a playlist alimentada coletivamente ao longo da festa, a qual nosso colega DJ estava cuidando, mudou minha vida - ou, ao menos, colocou-me em caminhos inesperados.

Ainda que o escutando desde 2017, foi somente em 2019 que eu fui dar os meus primeiros passos - minha primeira *pisada* - naquela sambada do Aláfia. O evento chegou até mim através das redes sociais, e logo fiquei muito animado, pois quanto mais o tempo passava, mais eu me interessava em conhecer a brincadeira. Combinei de encontrar no local uma amiga minha que reside em Porto Alegre e estava passando uns dias em Florianópolis, e fui. No ponto de ônibus em frente à minha casa na época, encontrei coincidentemente outra antropóloga, Juliana Ben, atual doutoranda do PPGICH da UFSC, que estava indo para o mesmo lugar. Assim, fomos juntos.

Ao chegar, o evento estava cheio, com dezenas de pessoas se amontoando e ocupando o ambiente não muito grande do espaço onde a festa aconteceria. Ele era largo de extensão, mas não muito de largura, o que produziu uma parede de pessoas bem colada ao longo das horas, quanto mais a roda se desenvolvia e chamava a atenção de pessoas na rua. Não ficava em uma rua principal do bairro, mas em uma com muita circulação, a caminho do centro da Lagoa da Conceição, extremamente movimentado, sobretudo em uma sexta-feira de janeiro. Nessa época do ano, ao menos até a pandemia da COVID-19 reconfigurar certas atividades e aglomerações, os bares lotam, as festas acontecem, a praça pública em frente à Lagoa se torna um espaço ocupado pela população para diferentes finalidades, os comércios ficam abertos até tarde, etc⁴.

Chegamos próximo das 20h, quando estava marcado para começar, o que foi acontecer somente por volta das 21h. Lá, encontramos também outras colegas da antropologia: a então doutoranda pela UFSC, agora já doutora, Edilma Nascimento, e a Profa. Antonella Tassinari, sua então orientadora, entre outros e outras conhecidas que foram aparecendo. Quanto mais o

⁴ Em suma, a Lagoa da Conceição é um bairro conhecido em Florianópolis por ter uma vida movimentada: ambiente de aproveitamento natural e turístico ao longo do dia, mas com uma vida noturna igualmente acesa, e uma preocupação com a preservação de atividades tradicionais de Florianópolis, como a pesca, os passeios de barco e a produção com rendas, sendo a primeira freguesia criada na Ilha de Santa Catarina. Um lugar de encontro para muitas tradições.

tempo passava, mais pessoas chegavam, e a multidão foi se envolvendo ao redor dos músicos e seguindo em direção à porta, construindo uma roda com uma prolongação interessante em um de seus lados, como um meteoro que se desloca com uma cauda de fogo. Tal prolongação continuava até a parte de fora, demarcando esse contato constante entre o ambiente interno e externo, inclusive pelo deslocamento de corpos que circulavam entre rua-roda.

Perto das 21h a movimentação começou a se orientar para o início dos trabalhos, já com o ambiente lotado de pessoas, cervejas e instrumentos. Alexandra Alencar - mais conhecida como Xanda -, integrante da produtora Aláfia, maracatuzeira, amiga e também professora do Departamento de Antropologia da UFSC, começou a conduzir as dezenas de pessoas para o começo, propondo um momento inicial de experimentação conjunta do samba, atenta às pessoas que tinham pouco ou nenhum contato com o coco até então, como eu. Aos poucos, juntos e juntas, fomos “ensaiando” a pisada do coco, movimento importante para essa dança, elemento central em sua performance, e baseada em específicas e rápidas sustentações através de avanços e recuos - em outras palavras, uma particular forma de *pisar* no espaço.

Nesse momento eu me encontrava na parede à frente dos músicos, em um pedaço da roda bem menos populoso que o lado próximo à porta. Xanda⁵ abriu a festa, e foi circulando pelo ambiente, aproximando-se das pessoas, dançando junto, construindo uma atenção conjunta e coletiva na forma de conduzir os passos no ambiente. Ela se aproximou de mim, sorrindo, pisando. Fitei os pés e as pernas dos outros e outras, dezenas deles, pisando no espaço, em uma pedagogia afro-brasileira, popular. Ela havia dito, rapidamente, como podíamos pisar. Havia proposto rápidos exercícios para que o coletivo fosse incorporando aos poucos os movimentos específicos, ou parte deles: um resíduo, um ponto de partida, um começo, uma substância, um deslocamento em fermentação. Uma potência.

⁵ Convivi e dialoguei, ao longo da pesquisa, tanto com Xanda, amiga, artista, que de certa forma “me apresentou” ao coco, como também com Alexandra Alencar, antropóloga, teórica, professora, que segue me ajudando a compreender importantes questões sobre as culturas negras presentes em Florianópolis. Por questões formais eu não poderia citá-la como Xanda, como todos a chamam amigavelmente, sendo assim, marco essa diferença de tratamento para a mesma pessoa: brincante e intelectual. Uma diferença que, diga-se de passagem, nasce e morre no papel.

Após esse rápido momento inicial, que podemos entender já como festa, como celebração, como dança, como performance, a sambada teve início. O samba de coco começou; a roda nasceu.

Os músicos e músicas começaram a tocar o samba, e aos poucos os corpos iam invadindo o centro da roda, pedindo licença, pisando devagarinho, sempre atentos, avançando no ambiente. O espaço estava lotado de corpos que, aos poucos, iam circulando *ao longo* do ambiente. Roda-centro. Rua-Roda. Rua-Centro. Rua-Bar. Bar-Roda. Banheiro-Rua. Banheiro-Roda. Centro-Roda. Os circuitos eram infinitos, abraçavam-se, dançavam um com o outro. A roda de coco como lugar de potências e cruzamentos é outra parte importante dessa história que quero contar aqui.

Semelhante a outras danças e brincadeiras afro-brasileiras, devendo geralmente permanecer duas pessoas ao centro, os corpos iam trocando, avançando, recuando, girando, pisando, umbigando, empurrando, afastando, demarcando espaços. Fui entendendo, através dos deslocamentos alheios, as maneiras possíveis de se comunicar com o corpo, de brincar, de dizer quem fica e quem sai, de chamar alguém para sambar, de agradecer. Fui percebendo que para tirar uma das pessoas do centro e ali ficar é necessário demarcar espaço e pedir licença. O mesmo valia para quando duas pessoas entravam de uma só vez, com a intenção de tirar as duas ao centro e atualizar completamente o meio da roda: também era necessário demarcar espaço e saber brincar. Naquela noite, a construção de atenção, o respeito contido na umbigada e no pedido de licença me ganharam. Por eles, apaixonei-me. Apaixonei-me pelo samba que pisa para frente, pisa para trás, ginga, gira, salta, diverte-se: brinca.

Em volta da roda, na margem, pisando no chão sem sair do lugar, alternando as sustentações ritmicamente, direita-direita-esquerda, experimentei uma mistura de êxtase e vergonha. O êxtase que a performance produz; a vergonha de entrar no centro, sair da margem, mover-me através da pisada e pedir licença pelo espaço. O centro é espaço de exposição, foco dos olhares da roda. Não era um percurso fácil para mim, faltava confiança. Pensar em errar a pisada na frente de todos me trazia insegurança⁶.

⁶ Renata de Lima Silva, sobre essa “vergonha”: “Em geral o argumento é: eu tenho vergonha! Mesmo que a pessoa diga que não sabe sambar, o que ela quer dizer com as bochechas coradas é que tem vergonha. Mestre

Talvez Xanda tenha percebido isso, pois ela mesma veio até mim e me fez entrar na roda, não recordo se me pegando pelas mãos ou me convidando para adentrar ao centro: só sei que lá fui parar. Aos poucos, pisada por pisada, desloquei-me ao centro, pedi licença a quem lá estava, e dei a ele novos contornos. Ele ia mudando de cor, ritmo, forma a cada minuto que passava. Devo ter me confundido na marcação no início, pisado de uma outra forma em alguns momentos, mas deu tudo certo até alguém entrar naquele espaço para me tirar. Até eu sair de lá, consegui incorporar o ritmo, a marcação, um pouco do brincar. Não à toa, voltei mais tarde, dessa vez sem a interferência de ninguém: aprendi a pisar com meus próprios passos; aprendi o valor da umbigada.

Naquela noite, apaixonei-me pela euforia que se produz através de cada passo, cada movimento, cada suor, cada cansaço, cada grito, cada batucada, cada toada. Apaixonei-me pela surpresa e pela irreverência de cada ato futuro, de cada brincante, pois a incerteza de não saber o que o companheiro ou companheira que dança conosco fará nos próximos segundos é uma metáfora para a vida: incerta, surpreendente, e com temporalidades distintas e complexas no comando dos caminhos.

Após quase três horas de sambada, encaminhando-se para o fim, saudamos mais uma vez a entidade fundamental que é Oxóssi: a força que nos orienta em todos os objetivos, como uma flecha ancestral que voa em direção a tudo o que nos fortalece, à caça que precisamos para sobreviver, para existir, como ao ar que precisamos para respirar. Saudamos a todos os caboclos e caboclas que cuidam das matas, florestas, rios, lagos, mares, aves, peixes, insetos, caças: todos parentes; forças que nos ensinam todos os dias a saber o que é necessário, o que é inegociável, e o que é importante para nós.

Importante como a celebração, a saudação, o respeito, a dança, o movimento, o deslocamento, os tambores, a voz, o ganzá, o pandeiro. Importante como a festa, que naquela noite foi encerrada com o toque de Roque Ferreira, *Oxóssi*, com batucadas altas, encontro de vozes e de corpos. Ao fim, a roda se desfez, para a última música, dando lugar a outras estruturas de

Plínio costuma brincar, afirmando que é preciso liberar o bar antes do samba, senão o samba não acontece. E é curioso perceber a vergonha indo embora depois de alguns copos” (SILVA, 2010; p. 158).

dança, na qual os corpos iam preenchendo o espaço de uma maneira mais livre e circular, ocupando o vazio. Os corpos ao meu redor, aproveitando os espaços livres do ambiente, dançando, circulando, produzindo desenhos no espaço, saudando uns aos outros; saudando o que não podemos ver, mas podemos sentir. Os sorrisos; os pés. Certas noites são inesquecíveis.

1.2 Uma etnografia *pisada*

Como um estilete, esse traço cinético [a oralitura] inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. (...). Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurisignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance.

(MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**. 2002).

Durante uma reunião do GESTO⁷, em março de 2021, cuja discussão estava centrada em um capítulo da belíssima tese de Marcela Maria (SILVA, 2020)⁸ - sobre seu processo labiríntico e fragmentado nos arquivos da Casa do Povo, localizada no bairro de Bom Retiro em São Paulo -, uma metáfora saiu de minha boca até um pouco envergonhada. Sem pensar muito, comparei os silêncios, as brechas e os buracos presentes em arquivos - os quais muitas vezes não serão reparados ou decifrados - com a dança, fazendo a analogia desta com o ato de *pegar uma folha de papel e enchê-la de buraquinhos com um lápis*. Foi a própria Marcela que nos atentou sobre a potência dessa abertura.

Resgatando André Lepecki (2017, p. 62-63), ela nos lembrou como esse autor aponta a importância não somente da escrita e da disciplina, mas das dimensões jurídicas e teológicas na construção histórica da coreografia:

Circulemos então no tempo da dança até o momento em que a dança ocidental fundiu o seu ser com a escrita para criar o neologismo “*orchestographie*” (uma escrita, *graphie*, da *orchesis*, dança), título do famoso manual de dança de Thoinot Arbeau, de 1589. Encontramos não apenas que a fusão da escrita com a dança em um novo vocábulo criou um nome próprio para o “ser-para-o-movimento” moderno (Sloterdijk, 2002: 33), mas também que esse ato léxico com implicações corporais realizou-se graças à solicitação de um advogado.

⁷ Grupo de Estudos em Oralidade e Performance, coordenado pelos Profs. Scott Head, meu orientador, e Vânia Cardoso. Ingressando nele no início de 2020, pouco antes da pandemia da COVID-19 ter início, minha participação nesse coletivo se mostrou fundamental para todos os passos que realizei não somente em minha etnografia, mas nos estudos da performance. Reforço minha gratidão a cada um e uma.

⁸ O capítulo em discussão era o sétimo, denominado “*Assim elas comemoram a vitória*”: *casa e teatro povoados*.

O autor é certeiro ao reconstruir a “genealogia da coreografia moderna” através das dimensões políticas várias que a constituíram em seus passados e que seguem a constituindo até hoje. Ao analisar a reunião do jovem advogado com seu mestre-padre, a união da lei e da religião fundou a concepção moderna de coreografia - o escrever sobre/como dançar -, a partir de posições sexualmente específicas, teológicas, jurídicas e pedagógicas, para que todo pupilo pudesse aprender os movimentos de seus mestres até mesmo após as mortes destes, administrando ausências e teletransportando presenças.

Ao relacionar o meu processo de dançar-pesquisar o samba de coco em Florianópolis com a trajetória de Marcela nos arquivos da Casa do Povo, admito que essas múltiplas plataformas políticas que André Lepecki nos apresenta não estavam, conscientemente, em mente. A princípio, o que eu quis pôr em perspectiva, foi a relação entre a experiência de campo da autora e sua escrita etnográfica, pensando antes em contaminações mútuas dos dois processos do que um simples resgate de memórias no papel. Ler Marcela era como estar com a Marcela em seu campo, procurando aqueles materiais específicos do acervo e se frustrando (ou não) com os silêncios que um espaço desses pode oferecer. Através dela, lembramos que a relação entre arquivo e memória não se dá simplesmente pelo lembrar, mas também pelo esquecer.

Em certo sentido, lê-la foi também conceber uma escrita-leitura confusa, perdida, labiríntica, fragmentada, e crente na potência que o silêncio pode ter. Ao dizer que, para mim, dançar era como segurar uma folha de papel e furá-la diversas versas com um lápis era aceitar a confusão na qual a escrita a partir de/sobre o movimento pode nos envolver. Escrever sobre a performance do samba de coco também gera certa frustração, e me permito estender essa análise para a própria escrita do movimento. Em outras palavras, se o mestre de dança-padre-matemático Arbeau, do mito de criação da coreografia resgatada por Lepecki, possui um “método de escrita [que] é tal qual que um pupilo, ao seguir tua teoria e preceitos, mesmo em tua ausência, poderá ensinar a si mesmo na reclusão do próprio aposento” (ARBEAU, 1966 apud LEPECKI, 2017), eu não o tenho. Quero dizer, ao menos não na maneira “romântica” e pretensamente apolítica que o nascimento da *oschesographie* possa ter tido.

Ao longo do meu campo, algo que desde o início se mostrou fundamental e particular foi o entendimento do meu processo de pesquisar. O fato de eu estar pesquisando ao dançar, e dançando ao pesquisar, e escrevendo ao dançar, como também dançando ao escrever, desde o princípio, pareceu algo relevante. Hoje, responsabilizo – com muita gratidão e honra, diga-se de passagem – uma experiência que pude construir em 2019 para que eu tenha entendido a etnografia da dança como pontualmente interessante na teoria etnográfica contemporânea.

Tal experiência foi a minha participação na Comissão Organizadora do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, que aconteceu entre os dias 27 e 31 de maio de 2019 na UFSC, encabeçado principalmente por minha amiga, professora e importante antropóloga na área de dança no Brasil, Giselle Guilhon. Havíamos nos conhecido em 2018, ao longo do 18º Congresso da IUAES, também na UFSC, e no início de 2019 ela me convidou para integrar a organização daquele evento – convite o qual prontamente aceitei. Eu já sambava o coco desde janeiro daquele ano, mas não havia ainda decidido estudá-lo como acabei por fazer. Ainda assim, minha participação naquele evento foi um divisor de águas na minha experiência acadêmica.

Por uma semana, tive o privilégio de ouvir teóricos e teóricas da América Latina inteira, em sua maioria antropólogos e antropólogas latino-americanos que estavam etnografando ou tinham alguma etnografia na área da dança em curso, dentre eles a própria Giselle, Scott Head – meu orientador -, que nos banhou com reflexões importantes sobre o gesto, os símbolos, a memória e a administração de presenças e ausências na capoeira enquanto uma dança lutada, ou luta-dançada; como também outra antropóloga que seria fundamental no meu processo etnográfico, Maria Acselrad.

Fato é que, com o passar do Tempo, ao desenvolver minha relação com as festas de coco em Florianópolis e com a antropologia da dança, minha posição etnográfica estava atenta aos pontos – ou, melhor dizendo, resgatando minha analogia, “buracos” – que a dança faz. A dança e a performance são dimensões extremamente voláteis da corporalidade, não à toa, de maneira geral, os tempos passado-presente-futuro se embaralham de maneira indissociável nesses processos. Separar um movimento do outro, ao longo da performance, é tão complexo quanto separar o passado do presente, o presente do futuro e, até mesmo, o futuro do passado.

Em outras palavras, através de Lepecki, que nos avisa que a potência de dançar o movimento *assombrado* pela “capacidade que a coreografia tem de invocar presenças ausentes” [2017: 67], podemos nos perguntar: quais presenças o samba de coco – e outras danças e brincadeiras afro-brasileiras – aciona e articula?

Sem querer me estender mais nessas reflexões, certo de que elas retornarão e sairão da roda ao longo de todo este trabalho, ponho em questão a centralidade que minha posição enquanto dançarino ou brincante teve em meu campo. Em suma, para pesquisar, tanto quanto para escrever, eu dancei, brinquei, cantei, bati palmas, bebi, festejei, celebrei, como também *tentei* tocar instrumentos. Esforcei-me, desde o princípio, para distinguir minha etnografia do modelo “olhar, ouvir, escrever” (OLIVEIRA, 1996), entendendo que a construção do antropólogo enquanto um sujeito masculino, branco, moderno e quase não-participativo para com seus “nativos-interlocutores” também é uma fabricação histórica que deve ser posta em questão – ou, permito-me dizer, superada.

Assim, a posição da qual falo, neste trabalho, é a da quem, além de realizar aquelas atividades comuns para todo etnógrafo - como pesquisar a bibliografia que melhor dialoga para com seus interesses - também dançou muito, ao longo de mais de um ano para ser mais exato. E dançaria até mais, se as forças do capitalismo não tivessem reservado para os últimos tempos uma pandemia tão devastadora e desanimadora como a da COVID-19. No entanto, resgato Maria Acselrad, para reforçar que a questão principal que a antropologia da dança pode nos colocar em relação à etnografia contemporânea é menos a obrigação de se dançar e performar para falar e escrever sobre dança e performance e mais a noção de que a concepção histórica que a antropologia desenvolveu sobre os *corpos em etnografia*, de antropólogos ou “pesquisados”, podem ser reformuladas para algo mais atento às próprias performances em campo, sendo elas conscientes ou inconscientes, interessantes ou irrelevantes:

Se de início a proposição que dá nome à seção parece afirmar uma relação de causalidade, uma vez que se “é preciso dançar para pensar a dança”, isso levaria à impossibilidade de pensar a dança, sem dançar, o que de fato se sustenta aqui é uma relação de contiguidade entre antropologia e dança. Dançar permite pensar melhor a dança, porque permite pensar por outros meios, acessando diferentes formas de pensamento. Há algo em comum entre dançar e pensar (ACSELRAD, 2019; p.76).

Ao comparar a dança com o ato de furar uma folha de papel com um lápis, abrindo espaço para que Marcela comparasse a própria dança com o arquivo, não necessariamente passava pela minha cabeça a dimensão politicamente complexa contida no coreografar, no performar, no dançar e no sambar – ainda que tal dimensão seja um forte fermento para tal discussão. Antes, eu pensava na dificuldade particular das etnografias de danças com a escrita: se aquela é volátil, rápida, fugidia, esta se tenta permanente, fixa, perpétua. Como a capoeira da qual Scott fala, ou os caboclinhos apresentados por Acselrad, a dança guerreira: de maneira similar, é possível pensarmos em uma constante tensão entre a dança e a escrita?

Este trabalho não planeja responder essa questão, mas assento minha etnografia na minha experiência sensorial-corpórea-coletiva do *dançar junto* nas festas de coco: se Lepecki nos aponta que a *dança no papel* através da coreografia cria assombrações, prefiro enxergar as minhas assombrações – ou ao menos cerrar bem os olhos no esforço de vê-las – furando o meu papel com a própria dança. Na visão moderna, branca, masculinista e colonial, o lápis é um instrumento que se projeta perpétuo; no samba de coco, cada passo poderia ser um lápis que fura o papel, de encontro à rigidez.

Nesse caminho, posicionar minha experiência etnográfica na dança, no samba de coco que sambei junto de muitos e muitas, significa creditar no movimento uma potência especial na produção de conhecimento, tensionando a separação histórica entre o *pensar* e o *se movimentar*; é estar atento às particularidades que um conhecimento assentado e firmado no corpo pode oferecer à teoria antropológica, reconhecendo que as dimensões sensoriais das experiências corporais são produtoras de saber; e, sobretudo, significa “que dançar não ameaça ou não deveria ameaçar a qualidade da produção acadêmica sobre a dança” (ACSELRAD, 2019; p. 76). Assim, dancemos para escrever, atentos e atentas aos sons e silêncios que o movimento do corpo produz.

1.3 Os cocos daqui

“É bonita, é bonita
A moça da saia de chita
Ela luta e conquista
O sonho que ela acredita

É bonita, é bonita
A moça da saia de chita
O seu canto, a sua rima
É pra contrariar o machista

É bonita, é bonita
A moça da saia de chita
Abram portas e janelas porque todas elas merecem
Com panelas, sem panelas
A revolução acontece

É bonita é bonita, a moça da saia de chita
Ela luta e conquista o sonho que ela acredita”

(“*Saia de chita*”,
Composição de Jade, integrante do coletivo Saia do Mar - Fpólis).

No dia primeiro de julho de 2019, no Centro de Convivência da UFSC - mais precisamente no Espaço Aruanda, o qual é emprestado a vários coletivos de arte e cultura para reproduzirem suas respectivas atividades dentro da universidade -, eu ouvi um discurso que levaria comigo, ressoando na cabeça de vez em quando, a ponto de resgatá-lo agora como ponto de partida para o que quero contar nesse momento. Naquela época, eu estava começando a pensar em pesquisar o coco como projeto de monografia, encaminhando-me para a sexta fase da graduação, na qual a gente geralmente escreve um projeto e procura por orientação.

Naquela noite aconteceu uma oficina de coco de toré⁹ com o Mestre Nilton Jr.¹⁰, fundador do grupo Coco de Toré Pandeiro do Mestre, fundado no Recife (PE) em 2000, sob forte influência tanto de distintas musicalidades pernambucanas, como dos rituais de Toré de certas etnias indígenas da região, como os Pankararu, Xucuru e Fulni-ô. Eu tive a oportunidade de ir em duas sambadas do Mestre Nilton Jr. aqui em Florianópolis, onde ele veio convidado para realizar oficinas e shows: a primeira delas nesta noite, no dia 01/07/2019, na qual ele realizou essa oficina do coco de toré; na noite seguinte, na qual ele realizou uma sambada de coco em um bar do bairro Santa Mônica; e uma terceira vez em outra sambada que ele realizou no dia 08/12 do mesmo ano, em uma casa que serve como ponto de cultura no bairro Campeche, zona Sul da cidade. Nessa segunda vinda do Mestre e seu grupo para Florianópolis, no final de 2019, também foi realizada uma oficina antes do show, na qual eu não compareci.

Em julho de 2019, o Espaço Aruanda estava cheio. A presença do Mestre Nilton Jr. angariou, em todas as 3 oportunidades que tive de estar com ele, muitas pessoas. Bastante compreensível se considerarmos que, atualmente, ele é um importante mestre da cultura do coco de roda não somente na região Nordeste como no Brasil inteiro, realizando shows em diferentes regiões. Casa lotada nas 3 noites. A oficina iniciou por volta das 18:30 da noite, indo até às 22h, provavelmente durando até depois disso.

A dinâmica do Mestre já começou em roda. As dezenas de pessoas sentadas no grande Espaço Aruanda, instrumentos dispostos ao lado, o Mestre sentado com todos e todas junto de seu grupo. No início ele fez uma longa fala, em formato de roda de conversa, falando sobre a cultura do coco, costurando uma narrativa através de histórias, mitos de criação, lugares, pessoas, instrumentos, experiências. De onde o coco veio, onde o coco está, para onde o coco pode ir. Calmamente, disse *uns dizem que o coco vem de Pernambuco, que a origem dele é lá, mas Pernambuco mesmo já foi o nome de uma região maior do que é hoje, então isso não*

⁹ Entendo como “coco de toré”, aqui, o coco que o grupo Pandeiro do Mestre realiza, profundamente influenciado pelos torés nordestinos. Como existem diversas formas de sambar o coco - o que espero mostrar aos poucos nesse trabalho -, é normal que surjam várias maneiras de “nomeá-lo”. Vários nomes surgem para contextualizar a brincadeira. É possível acessar o único álbum lançado até então pelo grupo tanto no Spotify como no Youtube. O disco é de 2006, e é chamado Pandeiro do Mestre - Coco de Toré.

¹⁰ É possível visualizar o grupo Coco de Toré Pandeiro do Mestre nas Figuras 2 e 3.

*quer dizer muita coisa*¹¹, lembrando-nos que não necessariamente o espaço que é hoje, o será amanhã - como o coco, os territórios são históricos. A vida social está em dança constantemente.

Diante dessas questões colocadas, “de onde o coco pode ter vindo”, “como ele veio”, “onde ele está”, “para onde ele vai”, infinitos caminhos e respostas se abrem, atentos ao que essas performances fazem nos espaços ao longo dos tempos. Em certo momento, ele diz *eu vejo vocês cantando aqui nossas músicas, os cocos de outras regiões, com letras que se referem a lugares e regiões longes daqui, e penso que vocês deveriam escrever as letras de vocês, fazer os cocos de vocês, sobre os lugares, histórias e pessoas daqui, um coco daqui*. Depois de dois anos, essa fala ainda ressoa em mim com a mesma potência de quando a ouvi pela primeira vez. Aqui, retorno a essa potência, propondo-a como o ponto de partida para pensarmos nos cocos de Florianópolis, na cultura do coco específica dessa cidade, na intenção de apresentar meu campo de pesquisa, parte dos grupos e lugares por onde cantei, dancei, brinquei e pesquisei.

Após março de 2020, a pandemia do coronavírus interrompeu a maior parte das aglomerações no mundo, incluindo, nitidamente, as sambadas de coco em Florianópolis, que geralmente reúnem dezenas de pessoas em lugares não necessariamente muito espaçosos. Nesse contexto, sem dúvida seria difícil compreender esses eventos como fenômenos sem história ou não-localizados. As ausências e interrupções produzidas pela pandemia da COVID-19 também poderão retornar nesse trabalho. Por ora, basta dizer que a impossibilidade dessas reuniões e aglomerações, atreladas à ausência desses movimentos e sentimentos fabricados nesses espaços, também nos encaminham a constatações interessantes sobre os próprios movimentos e performances desses eventos. Em outras palavras, se o coco é uma coisa “que se faz junto”, como administramos ausências e presenças, do palpável e do intangível, do visto e do sentido, nessas festas?

Por um lado, sem dúvida se samba o coco em Florianópolis, caso contrário eu não saberia pisá-lo, umbigá-lo e brincá-lo; caso contrário, este trabalho inteiro não seria possível, nem a

¹¹ Todas as falas apresentadas ao longo do trabalho se darão de maneira extremamente parcial, considerando que são resgates de memórias. Não haverá transcrições, pois não houve gravações. Assim, todas as falas são de responsabilidade minha. No texto, optou-se por deixá-las todas em itálico, como sinal de diferenciação.

pesquisa que desenvolvi, participando de várias sambadas e rodas de coco, nem a escrita de todas essas páginas destinadas ao narrar dessa história. Se o coco não *fizesse* e não *fosse feito* em Florianópolis, Xanda nunca teria, naquele janeiro, incentivado-me a entrar na roda e participar da brincadeira. Nesse sentido, uma demonstração de que a cultura do coco está, aqui, presente, seria a minha *habilidade* (INGOLD, 2010) de levantar do banco onde agora digito, e realizar a pisada do coco no espaço livre do meu quarto, dançar até o espelho localizado na parede ao meu lado direito e, saudando-o, fazer uma umbigada com ele.

À primeira fala de Mestre Nilton Jr. que trouxe, acrescento certas palavras de Maria Ignez Ayala. Importante estudiosa do coco na literatura nacional, a autora, no livro *Cocos: alegria e devoção* (AYALA, 2000; p. 21), de organização dela e de Marcos Ayala, diz:

Dançados e cantados, os cocos não contam com estudos recentes rigorosos e sistemáticos que permitam analisar sua diversidade. Por causa das diferenças ocultadas sob essa designação, parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural, o que equivale a dizer que sob o mesmo nome podem se revelar mais do que múltiplas formas de uma única manifestação cultural; podem se apresentar diferentes práticas poéticas de mais de um sistema literário.

Além de sentir falta, ainda hoje - mais de vinte anos após a publicação da coletânea organizada por Maria e Marcos Ayala -, de pesquisas com o samba de coco na literatura nacional, tanto interna à antropologia quanto em outras áreas, também aposto e acredito em uma nomenclatura dos cocos *pluralizada*. Em outras palavras, os cocos são manifestações afro-brasileiras *vivas*, frutos de relações e corporalidades interétnicas e de contextos, regiões e temporalidades distintas. Conferir vida à manifestação é, antes de qualquer vitalismo e preciosismo da vida sobre a morte, potencializar a festa como algo que continua em criação, que nunca se interrompeu. Nesse trabalho, ele será dançado dessa maneira.

Para o Mestre Nilton Jr., talvez não importe tanto onde e quando ele nasceu exatamente, porque os processos históricos que possibilitaram a performance da dança do coco existirem como tal hoje em dia, em suas distintas faces ao redor do Brasil, são muito provavelmente complexos o suficiente para tornar impossível que se coloque no mapa e no calendário uma

data e um lugar de criação. Entender o samba de coco como uma alegoria para pensar a tradição também é parte do texto que eu quero dançar aqui.

Agora, retornando ao que era a intenção principal com essas páginas, já inspirado pelas palavras do Mestre Nilton Jr, Maria e Marcos Ayala, pretendo descrever um pouco a minha relação com o coco em Florianópolis, ao menos a partir da experiência que tive, e sigo tendo na medida do possível. Em primeiro lugar, diferente de outros contextos, o samba de coco não acontece na capital catarinense de maneira “frequente” - no sentido de não possuir uma frequência estabelecida ou regulada. Em outras palavras, ele não tem hora nem lugar previstos para acontecer, mas acontece.

Para continuar essa discussão, em um primeiro momento, entro em diálogo com Alexandra Alencar, antropóloga e professora da UFSC já apresentada nesta introdução, e que realizou dissertação de mestrado com os grupos Arrasta Ilha, de Maracatu de Baque Virado, e Batukajé, de dança afro, ambos de Florianópolis - diga-se de passagem que as relações entre Alencar e esses distintos coletivos estava e continua estando muito além de sua dissertação. Em um segundo momento, continuo a descrever meu campo mais detalhadamente.

Ainda em sua introdução, Alexandra Alencar nos apresenta reflexões importantes sobre a existência de “culturas negras” na contemporaneidade, marcada por fenômenos como a globalização e o colonialismo que complexificam, em muito, práticas culturais e identitárias. Acredito que muito do que ela está nos propondo sobre a experiência dela com esses grupos também pode ser estendido, em certo sentido, para meu campo com as festas de coco - e não somente por ambos estarem situados na mesma cidade, pois “vale ressaltar que este não é um fenômeno específico de Florianópolis, mas de todas as cidades localizadas na contemporaneidade, perpassadas pelo fenômeno do escravismo colonial que se apresenta como uma problemática da globalização” (ALENCAR, 2009; p. 13).

Alencar, através do conceito de *novos protagonismos de cultura negra*, apresenta caminhos para pensarmos no próprio conceito de “cultura negra” na contemporaneidade, através das experiências de apropriação de danças, manifestações e festas populares historicamente desenvolvidas por grupos etnicamente racializados, negros, no processo diaspórico, por

grupos que sejam compostos em graus distintos por sujeitos e sujeitas brancos. Em diálogo com o antropólogo Livio Sansone, a autora nos diz (Idem):

Sansone (2003) afirma que a existência de uma cultura negra pressupõe a transmissão de padrões ou princípios culturais específicos de uma geração para outra, dentro de certos grupos sociais, os quais podem incluir uma multiplicidade de tipos fenotípicos de pessoas de ascendência africana. Segundo o autor, essa multiplicidade de tipos fenotípicos hoje já não abarca só as pessoas de ascendência africana, como também pessoas com o fenótipo branco, em especial os de classe média, que passam a se configurar como as novas audiências da cultura negra (SANSONE, 2003, p.23).

De maneira geral, a autora tem como fundo fenômenos como a globalização capitalista, que produz câmbios interculturais em seu cotidiano - sobretudo através de bens materiais, imagéticos, audiovisuais, digitais, fetichizados -, já que, com ele, “o trânsito inter-regional cresce, colocando em contato diferentes classes sociais e etárias: mestres e dançarinas do tambor do Maranhão excursionam no Rio de Janeiro e São Paulo, dão aulas e apresentam-se no chamado ‘circuito alternativo’ da cultura” [2009: 110]; ou a colonização, que inseriu no território brasileiro incontáveis grupos sociais provindos de continentes diversos, e produzindo na atualidade uma ideia de “cultura nacional” ou “brasileira” que integra, independente da “origem” étnica, elementos tanto considerados negros, como também indígenas e brancos. Nesse sentido, ela nos apresenta caminhos possíveis para entendermos práticas performáticas consideradas negras não mais exclusivamente desenvolvidas por sujeitos negros. Ainda conversando com ela (Idem), temos:

As atividades relacionadas à cultura negra como o maracatu e a dança afro para os integrantes dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé agregam pessoas de diversas procedências e origens étnicas em torno do interesse pelo ritmo e trabalho corporal, e não necessariamente pelo vínculo com o passado ou com a própria ideia de África. Através dos sentidos atribuídos pelos praticantes de ambos os grupos é possível perceber que essas atividades se desenvolvem principalmente pelo caráter lúdico e terapêutico que proporcionam, facultando a construção de sentidos para cultura negra. (...). Há uma valorização de manifestações culturais brasileiras tidas como tradicionais, ressignificadas à medida que novos sujeitos sociais, ao praticá-las,

transmitem novos sentidos para suas vidas, proporcionando novos hibridismos para estas práticas e a constituição de novas formas de identificação.

Ainda que sublinhando o forte silêncio sobre a existência negra sulamericana em *O Atlântico Negro* de Paul Gilroy (1993), o qual praticamente ignora a diáspora dos negros do Sul - inclusive do Brasil, considerado o território com a maior população negra do mundo fora de África -, a autora resgata suas palavras para pensar na pluralidade e complexidade dos múltiplos caminhos que a enorme população negra sequestrada do continente africano realizou e realiza na diáspora que constantemente se renova. Em outras palavras, entendendo “Diáspora” como algo que nunca teve um Fim [2009: 110-111], Alencar diz:

Gilroy (2001) admite o fenômeno do hibridismo dentro de seu modelo heurístico denominado Atlântico Negro, que trata das formas diversas originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos - negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, encontradas nos fluxos diaspóricos existentes no Atlântico. Para o autor, o Atlântico Negro é um conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, não apreendido pela lógica maniqueísta da codificação binária. Não se trata, portanto, de uma fronteira onde os brancos estão de um lado e os negros de outro. A circulação e a mutação da música, pelo Atlântico Negro, explodem as estruturas dualistas que colocam a África, a autenticidade, a pureza e a origem, em crua oposição às Américas, à hibridez, à criouliização e ao desenraizamento. (GILROY, 2001, p.371)¹².

Assim, antes de entender tais práticas, como danças, gêneros musicais, performances, brincadeiras, etc., como exclusivos de grupos, sujeitos e sujeitas negros, sigo em diálogo com Alencar no entendimento de que essas práticas, na contemporaneidade, antes complexificam e

¹² Valorizando as metáforas e alegorias que nos coabitam, resalto a imagem dos *Navios* para Gilroy, que a autora resgata: “Gilroy (2001), em sua obra *Atlântico Negro*, utiliza o modelo heurístico - que trata das formas culturais originadas pelos negros, mas não mais propriedade exclusiva destes. O objetivo do autor é explicar as estruturas transnacionais que se desenvolvem e se articulam em um sistema de comunicações globais, constituindo fluxos que transportam imagens, idéias e símbolos negros por todo o Atlântico. Para tanto, Gilroy utiliza a metáfora da imagem dos navios se movendo entre a Europa, a América, a África e o Caribe. O navio é uma imagem especialmente importante, por razões históricas e teóricas, pois representa as trocas ocorridas dentro dos sistemas circulatórios que abrangem os países do Atlântico Negro, cujas origens coincidem com o período da escravidão, quando mulheres e homens negros de diferentes etnias passaram a ser identificados genericamente como “africanos” e em seguida como “negros” ” (ALENCAR, 2009; p. 74). Para Gilroy, é como se o próprio navio fosse a alegoria dessa diáspora forçada e cruel. Uma pena que o autor não tenha se interessado pelo Sul, pois concepções como a de Calunga, ao longo de sua complexa polissemia, conjuram e conjugam grandes mares, a morte, e as travessias.

dificultam a categorização racial de seus praticantes, do que permitem qualquer definição sobre ela. Ressalto que tal *hibridização*, nos termos da autora, exige sempre um olhar atento, crítico, e político, considerando o cuidado que se precisa ter em câmbios interculturais, sobretudo junto de grupos historicamente desrespeitados e violentados como aqueles que compõem a população negra brasileira. Mesmo assim, é necessário dizer que essa tensão *híbrida* é carregada em muitas práticas como o coco, não apenas em Florianópolis, ou no Sul do Brasil, mas pelo mundo. Dessa forma, ressalto que as festas de coco nas quais realizei campo foram abertas a todos os públicos, reunindo sujeitos e sujeitas de diferentes identidades étnico-raciais, origens, tradições religiosas, etc.¹³.

Com esses apontamentos, sigo para *os cocos daqui*. Minha experiência em campo sugere que eles dependem de uma “cena”, ao mesmo tempo local e externa tanto da cidade como da região Sul. Dependem de grupos, coletivos, produtoras e casas de cultura que acionem espaços locais para a organização de sambadas na cidade, porém, muitas vezes, com artistas, mestres, mestras e grupos que possuem o coco em seu repertório, mas que não sejam de/estejam em Florianópolis. Ao optar pelo conceito de *frequência*, o que espero é menos pesar diferentes cenas de coco no país, e mais o de reforçar a ausência, aqui, dessa regularidade. Em Pernambuco, por exemplo, na cidade de Olinda, todo primeiro sábado do mês, há mais de vinte anos, acontece a sambada de coco do grupo Coco de Umbigada, criado e liderado pela Mãe Beth de Oxum, uma importantíssima mestra coquista e comunicadora pernambucana, além de iyalorixá do terreiro de candomblé Ilê Axé Oxum Karê: lá, a sambada do coco de umbigada tem dia e lugar para acontecer, ainda que esteja interrompida desde o início da pandemia da COVID-19. Em Florianópolis, as coisas são mais incertas¹⁴.

Ainda assim, a incerteza não impede nada. Desde o início de 2019, quando comecei a frequentar as sambadas de coco em Florianópolis, adentrando essa cena, conhecendo pessoas, lugares, grupos e artistas, sempre notei uma demanda existente na cidade de eventos assim.

¹³ Tal constatação igualmente pode ser estendida aos e às artistas coquistas com os quais tive contato em campo. Os grupos, cantores e cantoras que tocaram nas festas de coco em que fui eram compostos tanto por brancos, como por não-brancos.

¹⁴ Concordo com Scott ao me pontuar que a temporalidade pode ser um importante meio de compreender a “(in)autenticidade cultural”. A sambada do grupo Coco de Umbigada seria entendida como “tradicional” a partir do momento que é repetida há duas décadas, no mesmo espaço, organizado pelo mesmo grupo de brincantes. Ao contrário, em comparação, o coco em Florianópolis estaria “temporalmente incerto”, apenas “brotando”, como sugeriu Scott.

De certa forma, podemos pensar que o fato deles existirem ao mesmo tempo precede e antecede a demanda, pensando que existe público para essas festas. As sambadas que fui, em sua grande maioria, estavam muito cheias, algumas com a circulação até dificultadas, tanto pelos espaços disponíveis não tão grandes, quanto pelas dezenas de pessoas que aparecem. Etnograficamente, não me faltam pisões, esbarrões, tropeços. Já participei, também, de grupos tanto no Facebook quanto no Whatsapp de divulgação de festas de coco em Florianópolis.

Assim, em Florianópolis não há, ao menos atualmente e ao longo da minha pesquisa de campo, uma sambada que possua uma regularidade pré-estabelecida¹⁵. Antes, essa cena se forma através de espaços de cultura, produtoras de eventos e artistas que organizam festas e sambadas, em diversos pontos da cidade, com artistas locais - tanto no sentido de “nativos de Florianópolis” como “não-nativos que residem aqui” - e externos à cidade - como o próprio Mestre Nilton Jr. e outros tantos grupos que são convidados a fazer apresentações em Florianópolis.

Pensando em construir uma descrição mais concreta do meu campo, organizei uma tabela com as sambadas que participei no intervalo de janeiro de 2019 a fevereiro de 2020, poucas semanas antes da pandemia da COVID-19 iniciar, paralisando a maior parte das festas e aglomerações - com coco ou sem. Apresento essa tabela mais com a proposta de oferecer um diagrama temporal e espacial do meu período em campo do que encerrar minhas experiências com esses eventos em poucos quadrados. As fronteiras entre campo e escrita, na verdade, cada vez mais se mostram complexas demais para serem contempladas integralmente por tabelas.

¹⁵ A princípio, relutei em escolher o conceito de *frequência*, porque entendo que ele carrega uma noção temporal indesejada, como nas expressões de “baixa ou alta frequência”. O interessante, nesse caso, não seria pensarmos em quantas vezes algo acontece num período de tempo, mas sim se esta coisa possui uma lógica prévia para acontecer. Nesse sentido, ao longo do meu campo, tanto passei mais de dois meses sem ir em uma sambada, como já fui em mais de uma em um só mês. O que ponho em foco é a dimensão da *imprevisibilidade* - algo que vejo carregado na própria performance do coco.

Grupo e origem	Local	Bairro e região	Data
Aláfia Casa de Cultura - Florianópolis (SC)	Think Art Tattoo - espaço artístico e estúdio de tatuagem	Lagoa da Conceição - Leste da Ilha	18/01/2019
Três Marias - Porto Alegre (RS)	Cervejaria Sambaqui	Santa Mônica - Região Central da Ilha	24/01/2019
Terraqua - Chapada Diamantina (BA)	Casarinha - espaço artístico e produtora cultural	Campeche - Sul da Ilha	30/03/2019
Pandeiro do Mestre - Recife (PE)	Cervejaria Sambaqui	Santa Mônica - Região Central da Ilha	02/07/2019
Desconhecido	Avenida Hercílio Luz - espaço público	Centro - Região Central da Ilha	17/08/2019
Araçá da Costa - Florianópolis (SC)	UFSC - espaço físico do Centro Acadêmico de Biologia (CABio)	Trindade - Região Central da Ilha	21/08/2019
Saia do Mar - Florianópolis (SC)	Casa de colaboradores	Campeche - Região Sul da Ilha	15/09/2019
Saia do Mar - Florianópolis (SC)	UFSC - Espaço Aruanda, Centro de Convivência da Universidade	Trindade - Região Central da Ilha	01/11/2019
Pandeiro do Mestre - Recife (PE)	Casarinha - espaço artístico e produtora cultural	Campeche - Sul da Ilha	08/12/2019
Artistas colaboradores do espaço	Espaço Transformando - casa de arte e cultura	Rio Vermelho - Norte da Ilha	15/12/2019
Três Marias - Porto Alegre (RS)	Descobrir o nome do bar (Balaio de gato?)	Lagoa da Conceição - Leste da Ilha	25/01/2020
Saia do Mar - Florianópolis (SC)	Escadaria do Rosário, espaço público	Centro de Florianópolis	21/02/2020
Saia do Mar - Florianópolis (SC)	Praça da Cidadania, UFSC	Trindade - Região Central da Ilha	04/03/2020

Tabela 1: Festas de coco.

Antes de dar meu campo como descrito e apresentado, gostaria de destacar e tecer certas palavras sobre alguns coletivos apresentados na tabela. Em primeiro lugar, destaco dois coletivos culturais de Florianópolis que foram essenciais à esta pesquisa: a Aláfia Casa de Cultura, já apresentada na seção anterior como organizadora da primeira sambada de coco da qual participei, e o coletivo Saia do Mar. Conheci este último na sambada do Coco de Toré Pandeiro do Mestre, em julho de 2019, pisando na roda com uma integrante dele, que viria a

se tornar grande amiga e brincante colaboradora nesta pesquisa: Jade¹⁶. Sambando com ela, tornamo-nos amigos, e acompanho o coletivo Saia do Mar desde então, cujo propósito é o de disseminar a cultura do coco em Florianópolis¹⁷.

Além desses, destaco os grupos Pandeiro do Mestre e Três Marias, os quais tive a oportunidade de ver duas vezes cada um deles, realizando show em Florianópolis. O primeiro, já apresentado e integrado pelo Mestre Nilton Jr., foi fundamental ao meu campo não somente por seus shows, mas através da oficina realizada por ele em julho de 2019, na qual dezenas de pessoas aprenderam a brincadeira do Coco de Toré. Guardo memórias e outros registros muito potentes das noites ao seu lado, por compreender ele como uma figura especialmente relevante na dimensão atual e nacional do samba de coco. O segundo, Três Marias, destaco não somente por ter ido em dois shows delas na cidade, e ter conhecimento de outros anteriores, como por ser um grupo musical do Sul do país. Este, diferente do que o nome sugere, não é formado por 3 mulheres, mas sim por 5, e nenhuma delas se chama Maria, mas carrega o coco em seu repertório, saindo da capital gaúcha para alcançar solos ilimitados com sua arte. Resgatando a biografia do grupo no Facebook,

Atualmente radicadas em Porto Alegre, o grupo é composto por Dessa Ferreira, Gutcha Ramil, Thayan Martins, Pâmela Amaro e Tamiris Duarte. Mulheres diversas, cantoras, compositoras e instrumentistas, que se encontraram no universo da música popular. A música do grupo Três Marias é fruto da vivência pessoal de cada compositora e da parceria com mestras e mestres griôs como a Martinha do Coco (PE), Paraquedas (RS), Tião Carvalho (MA), Ìdòwú Akínrúlí (Nigéria/RS) e Iara Deodoro (RS). Dessa parceria está nascendo um álbum afetoso, feito por diversas mãos, que potencializa vozes que precisam ser ouvidas inúmeras vezes. O CD Não Se Cala, primeiro álbum do grupo gravado entre 2018 e 2019, atualmente está em fase de pós-produção e será lançado em 2020¹⁸.

¹⁶ Jade, além de idealizadora do coletivo Saia do Mar, também é graduada em Licenciatura em letras espanhol pela UFSC, arte educadora, compositora, luthier de instrumentos percussivos (pandeiro, alfaia, abgê, ganzá, maracá, berimbau) e instrutora de capoeira.

¹⁷ Em 2019, o grupo ganhou apoio financeiro a partir do prêmio de cultura Elisabete Anderle para realizar o projeto “Vem pra roda”, que pretendia oferecer oficinas gratuitas e organizar rodas de coco - o que seria uma “frequência” interessante ao coco em Florianópolis. Com a pandemia da COVID-19, as atividades foram adiadas por um longo período, e depois retomadas, em 2021, de maneira pública e “híbrida”, isto é, em parte online e em parte presencial.

¹⁸ Informações retiradas da página do grupo no Facebook: <https://www.facebook.com/tresmariasbrasil/>.

Por fim, após descrever a “cena dos cocos” em Florianópolis, apresentar rapidamente as principais sambadas que construíram a relação que possuo com esse samba de umbigada¹⁹, e de apresentar os coletivos com os quais dancei e pesquisei, também ressalto aqueles e aquelas que me surpreenderam na minha trajetória. Em outras palavras, aos que eu não esperava ver e ouvir, e acabei assim o fazendo.

Acredito, e espero dançar tais palavras ao longo deste trabalho, que uma das dimensões mais importantes do coco é a da surpresa e do improviso. Para ele acontecer, precisa-se menos de um grande projeto e mais da vontade de se divertir, de produzir e compartilhar alegria. Assim, ponho em perspectiva os dançantes e brincantes que viram, nas brechas da Vida, oportunidades de sambar o coco: o ato de pegar um pandeiro e tocá-lo, em sincronia à pisada, junto das palmas, sem aviso prévio, deixando o coco nascer, é muito potente e constitui parte da brincadeira.

¹⁹ Sobre o conceito de “samba de umbigada”, resgato Renata de Lima Silva e Eloisa Marques Rosa (2017): “Conforme já apontado por Silva (2010a) em artigo intitulado *Sambas de Umbigada: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura*, o baiano Edson Carneiro (1961), ao invés de batuque opta pelo termo samba, corruptela de semba, que na África banto quer dizer umbigada. Destarte, para Carneiro (1961), os sambas de umbigada dizem respeito a um conjunto de manifestações caracterizadas pela presença da umbigada ou a menção desse gesto, característica de danças lúdicas amorosas banto-africanas” (SILVA, ROSA, 2017; p. 252).

2. Corpos que *pisam*²⁰

2.1 ~Antropologia~Corpo~Performance~Dança~²¹

Tanto minha intenção com este trabalho como as perspectivas teóricas que me acompanham e me orientam podem ser resumidas, penso, como um encontro experimental entre as áreas da antropologia da dança e da antropologia da performance. Entendo-as como áreas preocupadas com questões distintas, mas cujos caminhos e apontamentos alimentam uma à outra no que se refere ao saber atento às potencialidades que os nossos corpos carregam. Em outras palavras, enxergo esta pesquisa como posicionada não necessariamente *entre* essas duas enormes discussões, mas ao menos *ao longo* destas (INGOLD, 2012)²². Neste momento, concentro-me a realizar certos resgates, trazendo para a discussão teóricos e teóricas os quais considero importantes não simplesmente para essas áreas em suas tantas versões, o que fugiria em muito a proposta dessa monografia, mas interessantes para este *ponto de encontro* que tento produzir através do samba de coco.

Elenco como ponto de partida a contribuição que Marcel Mauss realizou para a *Sociologia e Antropologia*²³, sobretudo a partir do texto basilar que *As técnicas do corpo* (1935) se tornou ao longo tempo. Silvia Citro (2012, p. 20) nos alerta ao dizer que “habitualmente, ao procurar as origens de uma disciplina ou corrente teórica, costumam se estabelecer linhagens, metafóricos “pais” fundadores que iniciam as mudanças”²⁴, sobretudo no campo da Antropologia da Dança que, como veremos, é historicamente marcado por mulheres,

²⁰ A ligação com o célebre texto de Judith Butler, *Corpos que pesam*, não foi intencional. Curiosamente, o próprio corretor do meu computador me recomendou trocar “pisam” para “pesam”. No título, ponho em perspectiva o movimento de pisar, referente à *pisada do coco*, forma particular de se sustentar e caminhar na dança sobre a qual falaremos mais adiante.

²¹ Ao escrever este título pela primeira vez, separei os termos entre vírgulas. Depois, pensei que poderia pensar em algo mais interessante para expressar textualmente as costuras que tento expor. Fugindo do hífen, reto e linear, pensei no “til”: talvez o til expresse as conexões que quero que existam entre esses nomes, sem passar a ideia de linearidade; ao contrário, ele é tortuoso, ondulado e, o que mais me agrada, parece que dança!

²² Gosto muito do deslocamento que Ingold faz do “entre” para o “ao longo”. Além disso, podemos aproveitar sua noção de “meshwork/malha” para pensarmos em áreas de pesquisa.

²³ Este é o título do livro póstumo do autor (1950), publicado logo após sua morte, e que reúne os principais textos de sua trajetória. Tais textos marcaram a história da antropologia, considerados clássicos em diversas áreas contemporâneas de pesquisa, sobretudo nas reflexões sobre corporalidade.

²⁴ “Habitualmente, al intentar situar los orígenes de una disciplina o corriente teórica, suelen establecerse linajes, metafóricos ‘padres’ fundadores que inician los cambios” (CITRO, 2012, p. 20), no original. Todas as traduções deste trabalho são de minha responsabilidade: ao longo do texto, apresento as versões traduzidas, com o original nas notas logo em seguida.

“madres”. Ainda assim, é necessário reconhecer a importância de Mauss nos estudos sobre o corpo, principalmente na antropologia. Neste ensaio, após pôr em debate certas atividades comuns às tradições ocidentais, como correr e nadar, e até o caminhar e o mexer específico das mãos, Mauss coletiviza as ações destinadas aos corpos humanos: antes de individuais, nossos corpos seriam responsabilidades sociais as quais passam por processos particulares para se tornarem o que são ou podem vir a ser (MAUSS, 1950).

Através desses escritos, a antropologia começou a produzir uma atenção particular não somente às "maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo" (MAUSS, 2003; p. 401), mas especialmente aos modos de produção destes. O corpo, a partir dessa perspectiva, não mais era uma entidade pronta, natural: ela ainda era fechada, mas também era um objeto de fabricação social tanto quanto uma flecha, uma casa e uma roupa. Nas palavras de Mauss,

Chamo técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). (...). O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo (1935; p. 407).

Pondo em diálogo com o samba de coco o que Mauss nos propõe, acredito na importância de suas palavras na atenção que precisamos construir sobre os corpos nos contextos em que trabalhamos, mas proponho dois deslocamentos principais. Em primeiro lugar, diferente do autor, esforço-me para enxergar as dimensões *imitativas* e *educativas* como inseparáveis em certo sentido. Estou alinhado com Ingold (2010; 2012) quando este nos diz que o processo de adquirir *habilidades* envolve antes relações *ao longo*²⁵ de dimensões imitativas e improvisativas do que uma sobreposição de processos distintos. Por ora, basta dizer que, ao sambar o coco, seria muito difícil realizar uma separação entre aspectos ligados ao improviso

²⁵ Posso acabar sendo repetitivo ao insistir na escolha da expressão “ao longo”, mas o faço por preferir enxergar as festas de coco - e as relações que se produzem nestes espaços - menos como conglomerados de sujeitos, sujeitas e objetos e mais como eventos-malha (“malha” como Ingold está propondo), no sentido de que o processo de produção desses corpos acontece através dessas relações (tanto humanas como não-humanas e mais-que-humanas). Desenvolvendo a performance do coco neste trabalho, quero focalizar como os corpos não estão prontos antes dessas festas: em uma sambada, não só se constroem corpos como se constroem corpos *junto*, isto é, num processo coletivo.

e à imitação: as relações entre a pisada do coco e a brincadeira - se é que podemos, enfim, fazer essa separação - são demasiadamente borradas. Em outras palavras, elas são *interdependentes*.

De Mauss para cá, muita água correu, e como evidenciado, foge em muito a proposta atual resgatar esse histórico da relação que a antropologia tem criado com os corpos e seus processos particulares de produção. No contexto brasileiro, destaca-se, por exemplo, a importância internacional que a etnologia brasileira tem tido ao demarcar como ponto de grande interesse etnográfico os processos ameríndios de fabricação dos corpos. É possível afirmar que, historicamente, a antropologia brasileira, sobretudo a etnologia, está intimamente ligada aos estudos da corporalidade, havendo uma tradição há muitas décadas de se estudar os distintos processos que constroem os corpos ameríndios. Foi em 1979 que muitos antropólogos e antropólogas publicaram o Boletim do Museu Nacional intitulado *A construção das pessoas na sociedade indígena*²⁶, hoje clássico, não somente enfatizando a enorme contribuição de tantas populações indígenas para o conhecimento antropológico sobre a corporalidade, como dando continuidade a reflexões que décadas antes Mauss havia escrito. Em *A fabricação do corpo na sociedade xinguana*, Eduardo Viveiros de Castro (1979, p. 40), neste mesmo Boletim, afirma:

no pensamento Yawalapiti, (...) o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos. (...). As mudanças corporais assim produzidas são a causa e o instrumento de transformações em termos de identidade social. Isso significa que não é possível uma distinção ontológica - tal como o fazemos - entre processos fisiológicos e processos sociológicos, ao nível do indivíduo.

Diante de tantos caminhos, nessa enorme correnteza que é a relação entre a antropologia e a corporalidade, e procurando direcionar esses resgates no encontro de dois rios específicos, sigo agora, em um primeiro momento, em direção à maneira como eu tenho compreendido *performance*, entendendo a complexidade que envolve tal conceito, e em um segundo momento chegando à antropologia da dança. Minha intenção não é apresentar o que essas

²⁶ O Boletim foi organizado por Yonne de Freitas Leite, e contou com a contribuição de antropólogos e antropólogas como Anthony Seeger, Roberto DaMatta, Renate Brigitte Viertler, Maria Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro.

duas grandes áreas são, mas sim mostrar como podemos ver minha etnografia com o samba de coco como uma experiência que faz emergir a potência de se estudar tanto a dança performaticamente como a performance dancisticamente. Partirei de autores e autoras clássicos para chegar a caminhos mais contemporâneos.

Muitos autores e autoras enxergam as contribuições de Victor Turner (1920 - 1983) e Richard Schechner (1934 -) como berços de reflexões que tempos depois se desaguariam no *Performance Studies* contemporâneo, e aqui reforço a importância de ambos. Turner, na sua posição de antropólogo, fundamental nos estudos de ritual, ficou conhecido por sua pesquisa com os Ndembu, uma população do centro-sul africano com a qual o autor realizou trabalhos etnográficos; o segundo, diretor artístico e professor da Tisch School of the Arts, fundou o The Performance Group em Nova Iorque. Tanto a fundação de tal coletivo, como a publicação do célebre livro de Turner, *Floresta de símbolos*, deram-se em 1967, marcando essa década como importante para a movimentação teórica-artística que segue se desenvolvendo. Paulo Raposo (2013; p. 13), resgatando uma passagem potente de Turner, em *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*, mostra que a potência corporal, sensorial e artística da *performance art* contaminam poderosamente um obstáculo que a antropologia por muito tempo vestiu: uma camisa de força em todos os corpos envolvidos na etnografia:

Um célebre ensaio fundacional publicado inicialmente em 1986 do antropólogo escocês Victor W. Turner (1920-1983) começava da seguinte forma: “Durante anos, eu sonhei com uma antropologia libertada” (TURNER, 1987, p. 72). O ensaio editado postumamente tinha o título de *The Anthropology of Performance*. Nele Turner explicitava que a disciplina teria sistematicamente desumanizado os seus sujeitos humanos de estudo, sempre lidos como estando determinados por pressões, forças ou variáveis sociais, culturais e psicológicas.

Victor Turner, a partir de sua experiência com os Ndembu, teceu importantes e pioneiras reflexões, abrindo um espaço teórico na antropologia particularmente interessado em *rituais e crises/dramas sociais*, nos quais comportamentos cotidianos são interrompidos, dando lugar a performances temporárias que, de maneira geral, não são comprometidas com o comportamento normalizado e as regras do dia a dia. Esses “desprendimentos coletivos” – chamados por Turner de *communitas* – podem ser tanto rituais menores, como uma festa, uma

formatura de graduação ou um aniversário, como também eventos maiores, como guerras, eleições políticas ou até a própria pandemia da COVID-19 na qual estamos atualmente: tudo depende de uma perspectiva teórica especialmente atenta para alterações e performances coletivas. Pensando sobre as festas de coco das quais participei, resgato as palavras de Renata de Lima Souza (SOUZA, 2010; p. 150), em seu texto sobre sambas de umbigada:

O antropólogo Victor Turner fala a respeito do fenômeno da ‘limiaridade’ quanto aos rituais de passagem. Sabemos que os sambas de umbigada não são rituais de passagem propriamente ditos, já que neles não necessariamente acontecem o distanciamento e, depois, a aproximação com status social diferente, como o de mudança de lugar, estado, posição social ou faixa etária. Não obstante, essas rodas são uma conduta formal prescrita em ocasiões não dominadas pela rotina tecnológica e relacionada com a crença em seres ou forças místicas, caracterizando-se como eventos em que as estruturas sociais não são mais enfatizadas, mas, ao contrário, são desorganizadas pelas brincadeiras e pelo acaso instaurado (TURNER, 1974; CARLSON, 1996).

Nesse caminho, recusando uma perspectiva que enxerga neles – em Turner e Schechner - o fundamento de tudo o que se seguiu, prefiro os ver como manifestações de reflexões mais gerais, antropológicas e etnográficas - no caso de Turner - e artísticas - no caso de Schechner - sobre o lugar do corpo nas produções daquela época. Talvez, no entrelaçamento entre antropologia e performance, o caminho que tentarei trilhar nos próximos capítulos seja pensar até que ponto minha etnografia com as sambadas de coco nos apresentam maneiras através das quais esse samba de umbigada nos *liberta*, nas palavras de Turner pescadas por Raposo, enquanto antropólogos e antropólogas.

Focalizando no conceito de *performance*, procuro destacar o que certos autores e autoras têm apontado como uma das fontes de sua potência: seu aspecto fugidio. No prefácio de *Antropologia e performance: ensaios napedra*, Diana Taylor (2013; p. 10) abre a coletânea dessa reunião marcante de trabalhos etnográficos dos mais diversos na área da performance enfatizando a *intraduzibilidade* do conceito de performance. Nas palavras de Taylor,

as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos

reiterados - ou “duplamente comportados” (*twice-behaved behavior*), como chamou-lhes Richard Schechner. (...) a multiplicidade de práticas e eventos - dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais (...). Essas práticas são geralmente separadas (*bracketed*) daquelas à sua volta para constituírem objetos de análise distintos. Às vezes (...) possuem início e fim; não se desdobram contínua ou fluentemente em outras formas de expressão cultural. Dizer que alguma coisa é uma performance constitui uma afirmação ontológica.

Nessa passagem, podemos absorver três diferentes dimensões da performance que, para a minha experiência com as festas de coco, são caras. Em primeiro lugar, o aspecto reiterado: muitas vezes, como no caso do samba de coco, a performance está atrelada a certa reiteração, citação, repetição de comportamentos particulares. Isso de maneira alguma significa que tais processos são herméticos: ao contrário, como veremos, a própria reiteração de certos movimentos produz aberturas e novos conhecimentos - uma nova “prática *encorporada (embodied practice)*” (Idem). No coco, é da própria dimensão esperada que a dimensão inesperada acontece; é da própria repetição de movimentos que os improvisos surgem, produzindo surpresa e marcando a brincadeira.

Em segundo, saliento isso que a autora está chamando de “separação” entre as performances e outras formas de expressões culturais. Dizer isso não constrói uma barreira intransponível entre tais “objetos de análise distintos” e a vida social, mas sim atenta para a “lógica interna” à própria performance: nesse sentido, para estudar performances devemos procurar os significados ou intenções ao longo delas mesmas. Elas geralmente possuem início e fim, variavelmente demarcados, muitas vezes borrados. E, mesmo não possuindo um início e fim, ela provavelmente fabrica um outro regime temporal. Daí se torna possível apresentar performances como ontologicamente específicas. Nas festas de coco, a performance da dança, ou a dança da performance, instituem formas específicas de se movimentar: um outro *regime de corporalidade* orienta os corpos na sambada.

O terceiro e último ponto que escolho destacar através das palavras de Taylor é a performance como recurso mnemônico fundamental para a vida social, ou seja, seu papel na “transmissão de conhecimento social, memória e senso de identidade” (Idem). Nessa perspectiva, longe de simples movimentos, o corpo carrega saberes, conhecimentos, memórias importantes para

grupos sociais e certas identidades²⁷. Na dança, transferências acontecem, memórias são remexidas. No samba de coco, entre corpos, músicas, cervejas, risos, saias, giros, etc., vemos, ao fundo, conhecimentos incorporados, ancestrais, diaspóricos.

Por fim, nesse clima labiríntico, sua potência fugidia não se limitaria à dimensão linguística: “performance” é um termo que possivelmente advém do francês, ganhou notoriedade nos Estados Unidos e, hoje, circula em todos os continentes através tanto da *performance art* quando dos *performance studies* - os quais de maneira alguma estão desconectados. Interessado nos contextos mais variados nos quais os corpos se envolvem, o conceito de performance desliza de contexto para contexto, exigindo uma elasticidade que, antes de ser prejudicial aos campos de estudo nela interessados, articula contradições poderosíssimas. A tensão da performance também é sua potência; a descoreografia do samba de coco é onde reside sua brincadeira. Vamos à dança.

Anteriormente, cheguei a citar Silvia Citro em livro de 2012 organizado por ela, em conjunto com Patricia Aschieri, *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Resgato tal obra por a entender como um marco à antropologia da dança no contexto latino-americano, como também os quatro volumes distintos de *Antropologia da Dança*, organizados por Giselle Guilhon, que reúnem dezenas de teóricos e teóricas da antropologia com contextos etnográficos dos mais diversos. A partir de agora, ponho em foco esses dois trabalhos, reconhecendo a importância que tais escritos tiveram em minha perspectiva sobre a relação entre as danças, os movimentos, os corpos e a antropologia.

Em *Cuerpos en movimiento*, Citro resgata a história geopolítica da antropologia da dança, fundamental se nossa intenção é enxergar os movimentos e as performances de maneira política e localizada. Em seu resgate teórico, a autora nos mostra como a antropologia da dança, diferente de muitas outras áreas do conhecimento, é marcada historicamente pela presença e protagonismo não somente de mulheres, mas de dançarinas, sobretudo através do nome *de la “madre”* Gertrude Kurath (1903-1992). Em artigo de Adrienne Kaeppler de 1978

²⁷ Sugiro a releitura da passagem de Eduardo Viveiros de Castro acima sobre a corporalidade Yawalapiti, pois agora ela pode ganhar novos contornos.

(2018, p. 97), traduzido por Giselle Guilhon e publicado no primeiro volume de *Antropologia da Dança*, a autora já inicia resgatando o nome da “fundadora”:

Em 1960, Gertrude Prokosch Kurath abriu o caminho para os estudos etnológicos aplicados à dança, publicando seu “Panorama of Dance Ethnology” no *Current Anthropology*. Esse artigo contribuiu para que os estudos etnológicos em dança fossem reconhecidos como disciplina à parte da Antropologia. Nesse artigo, Kurath, fundadora da Etnologia da Dança, expôs o que pensava serem os objetivos de tal estudo - o assunto, o domínio e os métodos dessa disciplina nascente - e concluiu que os estudos etnográficos em dança devem ser considerados “como uma abordagem, um método que atualiza o lugar da dança na vida dos homens - em uma palavra, como um ramo da Antropologia”.

No entanto, Silvia Citro vai além. A autora aproveita da tensão teórica e geopolítica existente na história da antropologia da dança: ainda que as primeiras referências sejam mulheres bailarinas norte-americanas - e junto de Kurath os nomes de Joan Kealiinohomoku e Adrienne Kaeppler ganham destaque também -, dois nomes masculinos e não-norte americanos indicam uma descendência germânica às reflexões sócio-culturais sobre dança: Kurt Sachs (1881-1959) y Rudolf von Laban (1879-1958). O primeiro deles, fortemente influenciado pela perspectiva difusionista, ficou conhecido pelo pioneirismo em apontar a diversidade sociocultural no desenvolvimento de diferentes danças, ainda que de uma maneira de certa forma evolucionista, enquanto o segundo foi responsável por um dos mais reconhecidos sistemas de notação de dança, até hoje largamente usado mundo afora por dançarinos com intenções que nos remetem ao mestre de dança-padre-matemático Arbeau do qual Lepecki nos contou (2017). Não há espaço nem necessidade de refazer um longo retorno teórico a esses e essas autoras, apenas em apontar a importância histórica de *mulheres que dançavam* no desenvolvimento da antropologia da dança.

Nesse caminho, realizo um retorno duplo: ao título de Citro e Aschieri, *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas* (2012), e ao título que encontrei para este trabalho, *Uma etnografia pisada*. Acredito que um mesmo fundo teórico tenha influenciado, ao menos em parte, ambos.

Destacar *cueros en movimiento*, tanto quanto uma *antropología de y desde las danzas* foram posições fundamentais em minha pesquisa de campo, e ainda o são ao longo do processo de escrita. Ainda em 2019, na disciplina Seminário de Pesquisa, pensada para resultar no projeto de TCC da graduação, eu já havia pensado no título que acabei por definir aqui. Na época, mesmo já tendo iniciado meu trabalho de campo, ainda não havia muita reflexão na escolha; em outras palavras, o alinhamento das minhas perspectivas teóricas e etnográficas na produção do título foi inconsciente. Fato foi que, ao comentar minha escolha para a turma, minha colega de sala e grande amiga, Jacqueline Silveira, comentou para a sala: *Seu título expressa a ideia de movimento. O movimento está destacado logo no início.*

Para mim, independente da consciência prévia ao eleger aquele título, o comentário da Jacqueline fez muito sentido. Entendo tanto meu trabalho como as antropologias das danças e das performances como lugares potentes a partir do momento em que privilegiam os conhecimentos produzidos não apesar mas *ao longo e através* dos movimentos, dos corpos e dos resultados sensoriais que as performances e as danças produzem. Em diálogo com Citro (2012; p. 13), acredito que, além de recursos estéticos, os *corpos em movimento* são

também um modo de ser e atuar no-mundo que tem importantes consequências na vida social, nas relações intersubjetivas e nas experiências não só daqueles que, alguma vezes, “dançamos”, se não também de todos aqueles que, inevitavelmente enquanto vivemos, nos vemos levados a “movermos” pelo espaço-tempo da existência humana”. [Busco] “repensar os movimentos” ampliando as perspectivas dos estudiosos da dança e dos mesmos bailarines e bailarinas e que também ajude a “remover os pensamentos” daqueles estudiosos da cultura que, muitas vezes, esquecem de refletir sobre os movimentos corporais que estão na origem de nossas palavras e nossa existência cultural ²⁸.

Assim, antes de posicionar minha etnografia sob a antropologia da dança ou da performance, prefiro posioná-la em alguma parte dos rios envolvidos que consiga aproveitar a correnteza

²⁸ “También un modo de ser y actuar en-el-mundo que tiene importantes consecuencias en la vida social, las relaciones intersubjetivas y las experiencias no sólo de aquellos que, alguna vez, “danzamos”, sino también de todos aquellos que, inevitablemente mientras vivamos, nos vemos llevados a “movernos” por el espacio-tiempo de la existencia humana. (...) [Busco] “repensar los movimientos” ampliando las perspectivas de los estudiosos de la danza y de los mismos bailarines y bailarinas y que también ayude a “remover los pensamientos” de aquellos estudiosos de la cultura que, muchas veces, olvidan reflexionar sobre los movimientos corporales que están en el origen de nuestras palabras y nuestra existencia cultural”.

de ambos: isto é, atentar-me para como cada caminho alimenta e potencializa os conhecimentos de e desde os corpos. Elenco a performance e a dança como fios condutores do meu processo etnográfico, não somente sendo conduzido pelas águas de ambos, como propondo aos e às pesquisadoras que delas bebem que também se deixem envolver em tais trocas teóricas. É possível dançar embaixo da água. Acreditando em uma *antropologia de e desde as danças*, eu realizei uma etnografia pisada.

2.2 Pisadas, umbigadas e giros: performances no coco

Nas próximas páginas, experimento o desafio de passar para o texto, em palavras, os principais movimentos corporais presentes na dança do coco. De certa forma, o que tenho entendido é que responder tal questão é, também, descrever o que os corpos coletivamente fazem nessas festas e de que maneira eles se transformam ao longo dessas feituradas. Ainda que Maria Ignez Ayala [2000: 22] estivesse falando sobre os cocos do Estado da Paraíba da década de 90, resgato suas palavras acreditando na sintonia que elas possuem com as sambadas de coco de Florianópolis:

Na brincadeira do coco há ironia, há ambiguidade, há momentos de crítica social (...). A poesia, neste caso, configura-se como um dentre vários elementos indispensáveis para o canto e a dança. Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda.

Assim, espero que as próximas páginas sejam manifestações escritas potentes para abrirem caminhos que nos levem às maneiras que os corpos, na dança, na performance, executam tais ironias, ambiguidades e críticas, das quais Ayala está nos apontando. Acredito que tais dimensões estão ancoradas nos próprios corpos dos brincantes, e espero trazer à discussão o diálogo sobre as conexões, atualizações, ancestralidades e inventividades que nos possibilitam ainda conversar com autoras como Maria Ignez Ayala, que falaram de danças dançadas em outros espaços e tempos.

Dou início à discussão pensando em como os coletivos podem se agrupar, isto é, como a sambada é coletivamente compreendida, para depois vermos as conjugações de deslocamentos corporais que operam nesses contextos. Proponho uma distinção entre dois tipos distintos de “fazer o coco”, que chamo de *roda* e *sambada*, para entender as diferentes estruturas que presenciei em campo, mas reforço uma recusa a qualquer tipo de separação demasiado rígida, pois tal distinção é antes uma proposta descritivo-analítica minha do que uma lógica “nativa” dos próprios dançarinos e artistas – até porque nada impede que essas duas “estruturas” tanto coexistam na festa, como se transformem uma na outra.

A principal maneira do coco se estruturar é através da roda, por isso que muitas, se não a maior parte das festas de coco são chamadas de *rodas de coco*. Em anúncios, geralmente são convidados e convidadas para uma roda de coco, ou até quando este não é o principal ou único evento na programação, costumeiramente consta uma “roda de coco” em algum momento. Não é à toa que essa categoria é mais disseminada: geralmente as sambadas de coco se estruturam através de uma roda, por ser, o samba de coco, uma brincadeira de roda.

Sobre esse célebre *dispositivo*²⁹ coreográfico e performático encontrado em diferentes rituais de distintos grupos sociais, Maria Acselrad [2019: 57] resgata Câmara Cascudo para dizer:

Formação considerada universal, "primeira técnica" (Cascudo, 2001), presente nas expressões rituais de praticamente todas as culturas do mundo a roda é, geralmente, identificada como um dispositivo de interação e integração de diferenças associado, segundo Cascudo (2001), à percepção cíclica do tempo.

Nesse sentido, podemos pensar no samba de coco como uma dança que prevê, de certa forma, a dimensão interativa e integrativa da qual Cascudo está apresentando, como também a questão da temporalidade cíclica da própria performance. Com esses paralelos não estou, de modo algum, tentando aproximar o samba de coco a nenhuma outra dança específica somente por terem o dispositivo da roda como central em suas ritualizações, tentando produzir alguma função lógica ou determinista para o dispositivo coreográfico da roda como estamos pensando³⁰. Acredito ser mais interessante, no lugar de apontar “efeitos ou intenções universais” com tais dispositivos, procurar nas próprias performances os efeitos ou potências que a roda pode gerar, localmente, contextualmente. Analisemos a Figura 1: Roda, a seguir:

²⁹ Gosto de pensar na roda tanto como um *dispositivo*, no sentido de recurso, de tecnologia, como também como uma *disposição*, no sentido de prever a posição dos corpos no espaço. Aqui adotei a primeira categoria para me manter em diálogo com Acselrad e Cascudo.

³⁰ Ainda que seja possível, através das rodas, aproximar o samba de coco a várias outras danças, práticas e brincadeiras populares da constelação de tradições afro-brasileiras: capoeiras, jongos, tambores de crioula, sambas de roda, etc. Todas manifestações que nascem *em roda*.



Figura 1: Roda.

Campeche, sul de Florianópolis. 2019. Encontro-me no canto direito, de branco. Autoria: Osiris Duarte.

Ao analisá-la, vemos um exemplo visual de como a roda de coco se estrutura, se constrói através dos próprios corpos dos brincantes. De maneira alguma é uma roda hermética, rígida, fechada: é uma roda na qual os corpos, ao mesmo tempo, ficam próximos, se encostando, pisando e batendo as palmas juntos, produzindo esse *corpo coletivo*, mas também abertos o suficiente para poderem espiar de algum canto, saber como o centro está, quem está lá, como também chegarem aos poucos, pedindo licença e espaço para adentrar a roda e dançar em seu centro. Essa roda da qual estamos falando relembra a roda de capoeira que Scott Head (2010; p. 59-60) apresenta:

O movimento de uma roda de capoeira assemelha-se mais ao movimento de um torno, só que nesse caso a ‘argila’ sendo modelada consiste nos próprios corpos que brincam e lutam dançando na roda – corpos que se deslocam não apenas para frente ou para trás, mas igualmente para os lados e até para cima e para baixo.

Sensorialmente, basta olhar essa imagem para me sentir *rodeado* de calor, palmas, sorrisos. Já ouvi algumas vezes, em campo, que uma roda não pode ficar muito aberta, com as pessoas muito separadas umas das outras: *é necessário manter o axé*. Continuo com Acselrad (2019; p. 58-59):

Há que se levar em conta, também, que a oposição entre rodas e fileiras, não deve ser compreendida de forma determinante, uma vez que as fileiras podem se transformar em rodas, quando suas duas extremidades se aproximam, ou em figuras sinuosas, como no caso das serpentinas e dos caracóis. Da mesma forma, a rigor, as rodas são organizações coreográficas constituídas ao menos por uma fileira, quando não por muitas, no caso de haver círculos concêntricos, mas cujo circuito é fechado em si mesmo. (...). É que "esses diversos dispositivos (roda, círculo aberto, dupla fileira, quarteto, pares) decidem, antes de mais nada, as relações que as pessoas vão ter entre si, ao mesmo tempo, em que dizem algo sobre o modo como o grupo concebe a relação com os demais" (Guilcher, 2003: 314-315). Na dança tradicional, "seu modo de fazer é, primeiro, uma maneira de ser que sua dança atualiza" (2003: 314).

Nessas palavras de Acselrad, vemos apontamentos importantes de serem feitos quanto à roda, sobretudo a proposta de não separarmos rigidamente esse dispositivo do dispositivo da fileira, pois ambos podem se transformar um no outro com facilidade e “naturalidade” na performance. As citações que a autora traz de Jean-Michel Guilcher (2003) iluminam justamente o que penso sobre esses dispositivos no momento da performance: a estrutura da festa decidirá quais *tipos de relação* serão criadas no contexto da dança, isto é, como os dançarinos e brincantes poderão se relacionar no sambar o coco - o que, diga-se de passagem, é fundamental na dimensão performática dessa dança. O modo de pisar o coco, seja em roda ou não, *atualiza coisas*.

Além disso, entendo que essa proposta também orbita junto do apontamento que fiz anteriormente de não pensarmos nesses dispositivos de maneira universal ou determinista, pois contextualmente, na performance, eles podem adquirir efeitos e intenções particulares. É possível, por exemplo, entendermos a roda de coco como a sobreposição de muitas fileiras, o que podemos ver até pela Figura 1, no sentido de ela compor e ser composta por muitos corpos integrados, mas não rigidamente posicionados: existe uma abertura enorme em onde e

como ficar, havendo pessoas aos lados, à frente, atrás, e circulando ao longo da própria roda. Nesse sentido, a própria roda é uma entidade viva. No entanto, ela, como veremos agora, nem sempre acontece, e isso não quer dizer que aconteça menos integração, menos interação e menos ciclicidade temporal na dança. Retorno a uma noite de show do grupo Coco de Toré Pandeiro do Mestre.

Foi o segundo show do Mestre Nilton Jr. que participei, em dezembro de 2019. Aconteceu em um espaço cultural no Sul da Ilha chamado Casarinha, lugar que dá vida a muitos shows e eventos artísticos, sobretudo voltado para gêneros e brincadeiras populares brasileiras. Lá, os eventos sempre se concentram na parte de trás da casa, onde há um terreno não muito grande, mas o suficiente para reunir dezenas de pessoas e fazer festa, com aparelhos de som, barraquinhas de comes-e-bebes, lugares para se sentar, etc. Após 3 horas de fila no trânsito, findo um dia de sol em Florianópolis, cruzando a cidade de minha casa no Norte da Ilha até a Casarinha no Sul, cheguei contente ao saber que o show não havia iniciado ainda, e fiquei conversando com algumas amigas, enquanto pessoas iam chegando, bebendo, conversando e se preparando para a festa.

Por volta das 21h, já com a casa lotada de pessoas entusiasmadas, aguardando ansiosamente o show, o grupo se posicionou num canto coberto de grama do terreno, próximo à parede do vizinho: o Mestre Nilton Jr., com seu bombinho; quatro mulheres que fizeram a “segunda voz” das músicas - considerando que a estrutura musical do coco é sempre composta por coros que devem ser repetidos e intercalados com os solos -, uma delas portando um ganzá, outra com dois maracás nas mãos, e outras duas segurando dois pedaços de madeira (eles são batidos um no outro e produzem um importante som de marcação³¹); e, por último, posicionado atrás dos cinco, um homem portando um bombo, também conhecida como alfaia. Enquanto eles se posicionavam, o silêncio se espalhou pelo terreno, e a atenção foi direcionada completamente para aquele canto coberto de grama.

³¹ Jade, apresentada na introdução, integrante do coletivo Saia do Mar, valoriza muito esses instrumentos, tendo o trabalho de confeccioná-los. Já me disseram, em campo, que eles são usados para simular o som de tamancadas no chão, muito característicos em cocos como o de Arcoverde (PE), que possuem um sapateado *sui generis* bem característico, com o qual tive contato poucas vezes. Ele é significativamente mais rápido e “instrumental”, sendo o próprio sapateado fundamental à produção sonora desse coco. Essa mesma brincante fabrica tamancos parecidos com os de Arcoverde, além de fabricar outros instrumentos também: em uma roda para a qual ela me convidou, certa vez, ela me ajudou a fazer um ganzá e uma maraca com garrafa pet e grãos.



Figura 2: Coco de Toré Pandeiro do Mestre e colaboradoras (1).

Mestre Nilton Jr. à esquerda, tocando um bombinho. Campeche, sul de Florianópolis. 2019. Ao lado esquerdo, o perfil de uma mulher cantando cobre parte da integrante do grupo que porta o ganzá. Autoria do autor.

Tudo pronto, Mestre Nilton Jr. saúda todas e todos pelo microfone, e fala: *Hoje tá proibido ficar parado, e tá proibido fazer roda. Quero ver todo mundo dançando juntos, ao mesmo tempo, se esbarrando um no outro.* Ao ouvir isso, de início, fiquei muito surpreso. *Tá proibido fazer roda?*, pensei, por alguns segundos, questionando-me se não havia escutado errado. Mas não, era aquilo mesmo: naquela noite, o dispositivo da roda, geralmente remetido ao coco, foi *proibido*, pelo próprio mestre que conduziria a sambada.

Não se sabe exatamente qual foi a motivação do Mestre Nilton Jr. a propor aquilo, ou melhor, em *proibir* aquilo, mas fato é que a disposição coreográfica de toda a festa influencia significativamente em como ela se dará. Hipóteses como o tamanho ou formato do local - por limitar ou potencializar espacialmente a formação de uma roda - ou o número de pessoas na festa - por diminuir ou aumentar a extensão dessa roda – podem ser candidatas a elementos que possam ter motivado o Mestre a realizar tal prescrição. Fato é, a primeira frase dele ao microfone foi instituir que a roda não aconteceria.



Figura 3: Coco de Toré Pandeiro do Mestre e colaboradoras (2).

Campeche, sul de Florianópolis. 2019. A sequência é composta de frames seguidos de um vídeo. Podemos notar as movimentações dos instrumentos nas duas imagens. Autoria do autor.

Desde então, e resgatando outras experiências minhas, pois esse não foi o único coco em que compareci que não foi disposto em roda, tenho pensado nas diferenças performáticas que se produzem e que se fazem possíveis nessas duas maneiras de se sambar o coco. O que propus no início dessa seção sobre uma diferença entre rodas e demais sambadas, é antes motivado por *diferenças nas relações* que se criam no contexto da dança e menos por maneiras diferentes, formais, determinadas ou previstas de se dançar. Em outras palavras, não é que haja duas formas de coco - e é importante ressaltar isso -, mas sim a atenção para as diferenças que surgem conforme os dispositivos acontecem. *Não há “o coco de roda” e “o coco de sambada”*, no sentido de que toda festa de qualquer samba é uma sambada, mas sim

maneiras diferentes de se acontecer essas festas. Uma sambada pode acontecer em roda, e muitas vezes o fará, mas não é possível *determinar* isso - ao menos não em Florianópolis.

Agora, tendo conversado sobre como esses corpos podem coletivamente se dispor na festa, é possível começarmos a analisar os movimentos e deslocamentos que eles realizam no samba de coco – não menos coletivos. Espero que assim seja possível pensarmos sobre diferentes relações que podem se criar nesses espaços.

O coco é um samba de umbigada que, a princípio, é dançado em pares, ou seja, os passos, sobretudo o sapateado específico chamado de *pisada*, são feitos a partir de uma relação que se desenvolve com outros dançantes. Em uma roda de coco, os pares em geral são localizados ao centro, rodeados pelos demais brincantes, tocadores dos instrumentos, junto do “cantor” – aqueles e aquelas realizam a *toada*, a própria música, o coco³². Essas posições se revezam e se transformam ao longo de toda a sambada, sendo extremamente comum que pessoas que estivessem tocando instrumentos passem a cantar ou dançar, ou aquelas que estivessem dançando passem a cantar um coco que sabem, ou até mesmo a tocar instrumentos musicais, caso o saibam fazer. Sobre estes, alguns comentários.

Por não saber tocar nenhum instrumento - ainda que alguns brincantes tenham tentado me ensinar ao longo do campo -, sempre me foi especialmente complicado o olhar “técnico” sobre eles. Além disso, por ter feito campo com festas de grupos, coletivos e artistas tanto de lugares diferentes, como de hábitos e tradições diferentes, é impossível apresentar qualquer tipo de lista “pronta” de instrumentos necessários para se tocar o coco. Uma brincante, certa vez, em uma roda que aconteceu na UFSC, disse-me: *Eu gosto do coco porque para fazer ele só precisa do corpo. Você tem seus pés para pisar, suas mãos para bater palma, e sua voz para cantar, pronto, você tem o coco*. Essa fala antecipou – ou alimentou, incentivou – certos questionamentos que, naquela época, começaram a povoar minha experiência com o coco, ou

³² Chama-se “coco” tanto o samba em si como os cantos que o acompanham. A própria nomenclatura, nesse sentido, prevê uma inseparabilidade entre performance e oralidade, dança e poética, similar à *oralitura* de Leda Martins (2002). Ainda que neste trabalho eu não me debruça sobre as práticas orais e poéticas dos cocos, reforço que são cantos de estruturas silábicas variadas com ciclos de repetição de coros da “audiência” e solos do entoador.

seja, reflexões antropológicas sobre o lugar dos corpos dos brincantes nessas festas. O próprio campo já estava me sugerindo um forte protagonismo dos corpos nesses espaços.

Ainda assim, é possível elencarmos certos instrumentos como previstos e comuns. O pandeiro, sem dúvida, acompanhou meu campo do início ao fim. Dois brincantes tentaram me ensinar a tocá-lo em momentos distintos, passando-me técnicas básicas baseadas em oito toques específicos, mas por não ter o instrumento para praticar nunca cheguei a desenvolvê-lo. O ritmo nesse instrumento é basicamente formado pela repetição de simples toques envolvendo o polegar, a ponta dos dedos, o punho e a palma da mão através de tapas. Além do pandeiro, ganzás, maracas, bombos (também chamadas de alfaias), bombinhos e outros tipos de tambores e, a depender do tamanho do evento e da infraestrutura, caixas de som e microfones também podem ser encontrados. Isso pensando exclusivamente em instrumentos musicais “não-humanos”, pois como a própria brincante comentou, os sons que o próprio corpo faz são essenciais à dinâmica da sambada: podemos citar o canto, as palmas - geralmente batidas entre as pessoas que ficam ao redor da roda - e os pés, os quais, a depender do contexto, também podem ser ouvidos, produzindo um som de pisadas que também auxilia na produção rítmica.

Mas voltemos à roda. Considerando essa forte circularidade nas posições individuais na sambada, podemos pensar nesses dispositivos-disposições coletivos como entidades *vivas*, no sentido de que preveem movimentações, alterações e trocas que impedem qualquer tipo de rigidez ao processo. Geralmente, temos essa roda, viva, composta por brincantes que se revezam conforme seus interesses e habilidades entre as posições de canto, toque e dança; uma roda cuja formação é voltada ao centro, como podemos lembrar através da Figura 1. É para esse espaço, o meio da roda, enquanto lugar de potência, devires, criação e brincadeira, que moveremos nosso foco daqui em diante, como se fôssemos alguém compondo a própria roda, primeiramente olhando para seu centro, e depois adentrando-o.

Ao centro, os pares costumam pisar juntos e juntas, rodeados pelos demais integrantes da festa. Estes, ao redor, comumente batem palmas e *pisam* sem sair do lugar, cantando, além de poderem realizar outras ações comuns a qualquer festa, como beber, conversar, etc. São integrantes que podem adentrar ao meio a qualquer momento. Antes de chegar neste ponto, é

importante fazer certos apontamentos acerca do revezamento contínuo desses corpos que compõem o centro, isto é, como eles chegam e saem de lá. Os pares geralmente são formados por uma pessoa que já estava no meio da roda, e por uma segunda que retira uma das duas, permanecendo no lugar desta. A escolha de quem sai e quem fica é inteiramente da pessoa que entra no centro, ainda que haja uma certa inclinação para escolher a que já estava a mais tempo na brincadeira. Mesmo assim, a pessoa que entra pode escolher retirar a pessoa que entrou mais recentemente, talvez por querer dançar especialmente com a outra. Talvez tal inclinação seja motivada pela própria lógica cíclica da performance: é esperado que todos e todas na roda, uma hora ou outra, dançam ao centro, sendo assim, é prevista uma circularidade nas posições de dança. Outro motivo é o fato do samba de coco ser uma dança significativamente cansativa: é muito difícil sambar com alguém por mais de duas músicas, já ficando difícil ao fim da primeira. Lembro que, ao conhecer o livro *Exaurir a dança: Performance e a política do movimento*, de Andre Lepecki (2017), pensei “*Exaurir a dança? Lepecki sambou coco?*”, porque, de fato, é uma dança que nos exaure. Em rodas com menos pessoas, inclusive, é muito comum aqueles menos tímidos de irem sambar no meio da roda acabarem pedindo aos outros e outras que entrem na roda também, não só para que todos e todas tenham a experiência de sambar, mas também porque fazê-lo é um processo cansativo e que exige certo tempo de recuperação após a retirada. Para isso, circula-se na roda, ao centro, pisando, sambando e convidando aqueles ao entorno a entrar.

Além da escolha de quem permanece e quem sai do centro, a “retirada” pode acontecer de várias maneiras: o importante é comunicar – com o corpo - quem deve voltar para a margem, e quem deve permanecer ao centro para dançar. Talvez a maneira que mais vi em campo foi através da umbigada para sinalizar a saída, ainda que muitas pessoas a entendam como uma maneira de iniciar o samba junto da pessoa, e isso pode causar mal-entendidos algumas vezes. Eu, por exemplo, costumo realizar a umbigada para retirar a pessoa da roda, logo após dando início a sambada com a outra, e ouvi de brincantes que assim seria “o mais comum”. No entanto, outras maneiras também são encontradas, para algo que, na verdade, não há uma regra: acredito que a retirada da pessoa na roda é parte importante da brincadeira, sendo muitas vezes objeto de graça e risada na dança.

Assim, junto da umbigada realizada para sinalizar a pessoa que deve sair, tal movimento também pode ser realizado, a depender da escolha do brincante, junto da pessoa que deve ficar. Fora a escolha da umbigada como movimento, muitas pessoas também optam por simplesmente se meter no meio do samba, iniciando-o com a pessoa escolhida para ficar, como que “ignorando” a outra, mostrando para ela que deve sair da roda. Isso acontece, por exemplo, através de uma pessoa que adentra o centro, pisando, sambando, e ao chegar no par que samba no momento, enfia-se no meio dos dois, se colocando como obstáculo ao outro, isto é, dando as costas para quem deve sair. Outras pessoas podem fazer movimentos mais bruscos, como uma espécie de corrida ou rasante no meio do par, cortando o samba dos dois e roubando o espaço daquele que deve sair, de maneira mais intensa. Também é possível que um par entre na roda, assim retirando os dois que lá estavam de uma só vez; para isso, basta convidar alguém, seja um amigo, companheiro ou completo desconhecido para dançar com você no meio; os dois entram pisando e já vão conquistando o espaço. Em certo sentido, quando proponho que o meio da roda é um lugar de potência, estou pontuando, ao mesmo tempo, suas dimensões de conquista, exposição, e jocosidade, não as entendendo como separadas, mas sim unidas: retirar alguém da roda é divertido, esperado, e a maneira de fazê-lo também é motivo de criação, brincadeira e surpresa.

Aqui também há o fator da exposição, sendo o centro da roda visualizado por todos e todas que a rodeiam, o que exige, certas vezes, um pouco de coragem e segurança na primeira sambada. Como relatei na introdução, na primeira roda de coco que fui, eu mesmo passei parte da noite tímido e inseguro. Mesmo assim, entrar na roda é apenas o início do que pode acontecer naquele espaço. Minha intenção, agora, é detalhar a performance da dança, apresentando os movimentos principais nos quais ela consiste, mas atentando desde já para o que venho entendendo como uma abertura marcante para improvisos e criações individuais-subjetivas ao longo da brincadeira. Com isso, quero conduzir essa descrição, desde o começo, como coreografias que estão dispostas a se descoreografarem a todo momento. Vamos lá.

Já sabemos que o coco é uma dança de pares³³, e que esses pares se revezam ao longo da sambada através de um fluxo contínuo de troca de posições. Até aqui limitei qualquer explicação sobre a pisada do coco na intenção de apresentar o ambiente na qual ela geralmente se constrói, tentando nos afastar da imagem de um movimento descontextualizado, despovoado, desencorporado, em um fundo branco. Havendo um entorno para ancorá-la, fica mais fácil descrevê-la.

Na oficina de coco de toré com o Mestre Nilton Jr., citada na introdução, ele disse: *As pessoas me perguntam às vezes qual o passo principal ou mais básico do coco. Eu acho que não existe, mas se existisse seria a pisada. A pisada seria a célula do coco.* Considero interessantíssimo ele ter descrito a pisada do coco como a “célula” da dança, porque entendo ela como o canal que torna possível os outros movimentos e deslocamentos. A “pisada do coco” é, literalmente, a forma de *pisar* dessa dança, as transferências de sustentação do corpo, feitas através de uma troca do peso corporal em cima das pernas e pés, alternados. Podemos começar com o pé direito pisando forte³⁴; o pé esquerdo pisa para frente fraco; o pé direito pisa à frente forte, próximo ao esquerdo; o pé direito pisa para trás fraco; o pé esquerdo pisa mais atrás fraco; e o pé direito pisa à frente forte, próximo ao esquerdo, fechando o ciclo³⁵. Vale dizer que essa pisada pode ser feita com diversos fins, não sendo exclusiva para o centro da roda, ao dançar com outra pessoa. Você pode efetuá-la sem sair do local, como muitos fazem ao estarem posicionados no contorno da roda, pisando duas vezes na marcação forte, e uma terceira fraca com o outro pé. Além disso, é comum que o deslocamento da margem da roda ao centro dela, quando alguém entra para dançar, seja feito através da pisada. Para isso, vai-se pisando com um dos pés de maneira fraca, apenas para avançar, e usando o pé da marcação forte para marcar duplamente no chão, realizando uma parada após a marcação forte, e retomando com o próximo avanço.

³³ Reforço essa questão da duplicidade, mas reforço também a gigante abertura para outras potências. Pensando em sambadas que não aconteçam em roda, por exemplo, é comum pessoas pisarem sozinhas, independente de dupla. Em uma ocasião, em um show na Lagoa da Conceição, sambei com duas meninas ao mesmo tempo, uma delas colaboradora que criei ao longo do campo, a outra desconhecida. Uma previsão tão comum como dançar de dois não impediu a brincadeira: quando fui dar lugar para elas dançarem juntas, a mulher que eu conheço olhou para mim e disse: *Não sai, não. Dança com a gente.* De certa forma, ensaiamos umbigadas de três umbigos.

³⁴ A distinção entre “forte” e “fraco” que faço entre os passos é descritiva, não algo dito pelos próprios brincantes. O importante é demarcar a diferença rítmica de intensidade que existem em determinados passos.

³⁵ Aqui elenquei o direito como o passo da marcação por ser dessa forma que eu danço o coco, mas existe uma grande abertura na escolha desses passos, havendo pessoas que preferem marcar com o esquerdo. Nunca notei nem muita atenção sobre esse fator, nem problemas na dança causados pela escolha diferente de pés.



Figura 4: Pisada da Jade.

Integrante do coletivo Saia do Mar. Praça Central da UFSC, 04 de março de 2020, poucas semanas antes da pandemia da COVID-19 começar no Brasil. As imagens são frames sequenciais, marcando cada passo da pisada.

As primeiras três imagens marcam um avanço, e as três últimas um recuo. Na terceira e na sexta imagem podemos ver pisadas mais “fortes”. Autoria do autor.

Com essa rápida explicação de como podemos pisar, notamos que o samba de coco é dançado através de avanços e recuos constantes, ou seja, corpos que vão para a frente e para trás, através da própria pisada. Na UFSC, certa vez, durante uma oficina e roda de coco, Jade comentou resumidamente a performance desse samba para outra pessoa presente, enquanto eu

escutava. Gesticulando com as duas mãos levantadas à frente de seu peitoral, com os dedos esticados, quase como garras, ela disse: *O coco tem essas duas opções, ou você faz assim* [balançando as mãos em sentidos contrários, como se estivessem se acompanhando, repetidamente, ou uma perseguindo a outra], *ou assim* [balançando as mãos de outra maneira, agora levando-as em sentidos separados, fazendo-as se reencontrar ao centro após o afastamento]. Através de suas mãos, ela explicou as aproximações, afastamentos e repetições que envolvem essas performances, quase que apontando uma alternância entre movimentos complementares – quando um brincante avança e outro recua, por exemplo, podendo ou não terminar ambos próximos um do outro, possivelmente com uma umbigada – ou sobrepostos – quando ambos recuam ou avançam, terminando mais afastados ou mais próximos. Por essas relações, acredito que o que Renata de Lima Silva (2010; 156) está nos dizendo sobre o jongo, pode ser dito também sobre o coco de roda:

No jongo as relações de jogo se dão no diálogo entre os tambores; no canto de pergunta e resposta; na interação entre os tambores e as palmas; e, também, no *jogo coreográfico*, essencialmente de *complementação*. O passo de dança de um brincante se completa no passo do outro; existe esse compromisso com a dança e ainda com o ritmo, que o passo deve acompanhar. (grifos meus).

Esses movimentos de avanços e recuos podem ser intercalados diretamente, isto é, sem a sobreposição de outros movimentos, retornando à frente assim que o ciclo da pisada terminar na parte de trás, ou voltando para trás quando o pé da marcação chegar na parte mais dianteira. No entanto, é muito comum a feitura de giros nos intervalos entre os avanços e recuos. Para isso, o brincante precisa girar seu corpo rapidamente assim que o avanço terminar, fazendo do recuo um outro avanço, agora de costas ao brincante com quem está dançando. Ao finalizar o avanço após o giro, outro giro é feito na intenção de retornar à posição original, novamente de frente para o outro brincante. Do mesmo modo que há uma abertura para a escolha na marcação dos pés na pisada, os giros também podem ser feitos para o lado que for desejado. É comum a escolha ser feita a partir tanto da preferência do brincante, quanto das possibilidades de passos, considerando que sambas de pares, como os sambas de umbigada, possuem seus movimentos de certa forma afetados pelos movimentos do outro.

Esse é um fator importantíssimo para entendermos a dança do coco: existe uma dimensão *compartilhada* nela que pode não determinar os movimentos - pois as escolhas, os improvisos, os movimentos inesperados, como veremos, constituem a brincadeira -, mas constroem os campos de possibilidade da performance. Maria Acselrad, em sua tese sobre os caboclinhos da Zona da Mata pernambucana, diz que “Dançar caboclinho é algo que se faz *junto*. Neste sentido, era preciso exercitar as relações, buscando nas forças de oposição estímulos para o movimento” (ACSELRAD, 2019; p. 20-21) (grifo meu). Similar aos caboclinhos pernambucanos, o samba de coco é dançado *junto*.

Por conta do protagonismo dos pés e pernas na dança do coco, através da pisada, a descrição de sua performance pode acabar voltada mais a essas partes, mas os níveis mais altos do corpo também se movimentam, ainda que de maneira menos programada. Também resgato a oficina do Mestre Nilton Jr. neste momento. Mais próximos ao fim do evento, foi aberta uma roda – bem grande, por sinal, pois havia dezenas de pessoas naquela sala – para todos sambarem um pouco, praticando os conhecimentos adquiridos ao longo da noite. O Mestre abriu a roda indo ao centro com uma mulher e, pisando, falou: *Olha, da cintura para cima fica mais livre para escolher o que fazer. Tem uns que preferem ficar mais agachados, menos eretos. Os braços também estão livres, tem quem deixa eles mais parados, tem quem balança um monte, que nem boneco de posto*. Durante meu campo, percebi certas preferências nessas escolhas: muitos homens preferem deixar os braços mais contidos, alguns até os posicionando atrás do corpo, com as mãos se segurando atrás; já as mulheres, muitas vezes os deixam segurando a saia - a vestimenta feminina mais usada nesses espaços, sobretudo as de chita -, balançando-as também, ou paradas na cintura; os corpos geralmente ficam no plano médio, isto é, levemente abaixados, com os joelhos flexionados; no momento da umbigada, é comum posicionar o umbigo à frente, levantar os braços para cima e parar os pés por um momento. Falaremos agora mais desse importante movimento que é a umbigada.

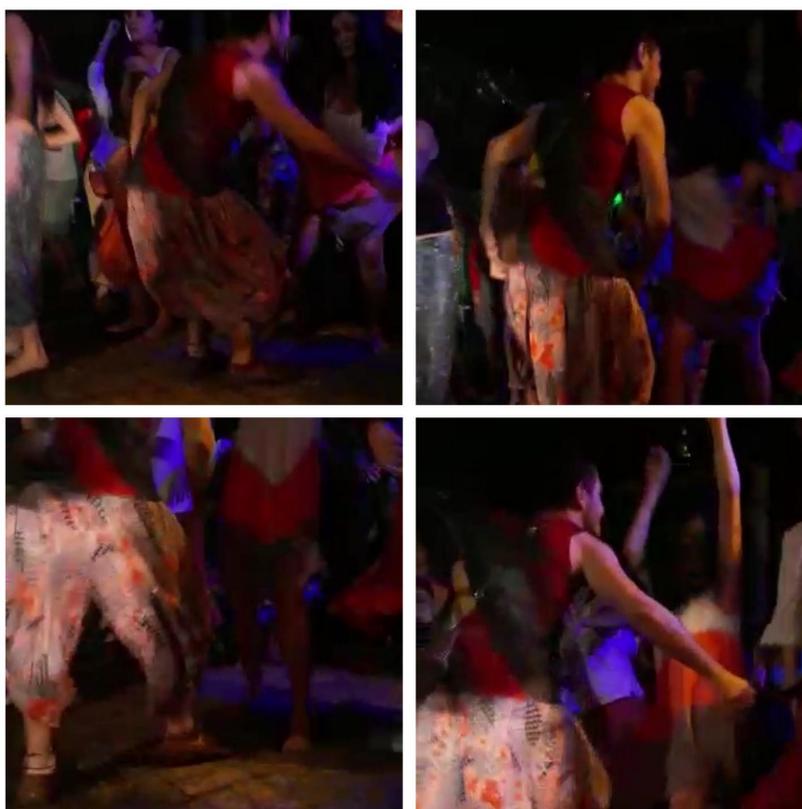


Figura 5: Umbigadas.

Campeche, sul de Florianópolis. 2019. A sequência é composta de frames seguidos de um vídeo. Na primeira e na quarta imagem, podemos ver umbigadas que dei com uma desconhecida. Ela está com os braços levantados, movimento comum ao umbigar. Na segunda e terceira imagem vemos nossas pisadas. Autoria: foto divulgação Casarinha.

Ao se encontrarem na dança, próximos um do outro, os corpos realizam a umbigada, gesto comum a muitas danças e performances afro-brasileiras, mesmo com suas diferentes maneiras de feitura. Sobre o conceito de *gesto*, Scott (HEAD, 2020; p. 279) escolhe tomar como ponto de partida sua própria *indefinição*:

Seria possível pensar um gesto tanto como uma ‘microperformance’ quanto como a pontuação de uma performance ou dança em andamento. Um gesto poderia, igualmente, ser pensado, em certos casos, como algo que interrompe uma performance ou dança, ou como consistindo numa performance interruptiva em si mesma.

Seguindo as palavras de Scott, podemos pensar na umbigada tanto como uma “microperformance” da “dança interruptiva” do coco, como também uma interrupção, uma

pausa, uma *síncope corporal* de algo em curso. O encontro dos umbigos, feito pela aproximação dos quadris, é feito no samba de coco sempre que os corpos que dançam juntos se encontram. Isso acontece toda vez que ambos avançam um em direção ao outro, por exemplo, ou quando um recua e outro avança em direção a ele, compensando seu afastamento. Sobre a umbigada, Renata de Lima Silva [2010: 160] nos propõe que

É no limiar das questões corpo, cultura, conflito racial e sexualidade que a umbigada tece seus significados. Primeiramente, como prática herdada dos povos africanos, mais especificamente da região de Angola e Congo, como apontaram os estudiosos Luís da Câmara Cascudo (1965), Edison Carneiro (1960) e Roger Bastide (1974), e mais recentemente o pesquisador Kazadi Wa Mukuna (2000). Assim, a umbigada é índice de parentesco com a África. No contexto africano a umbigada teve sua origem associada aos antigos ritos de fertilidade e casamento, sendo algumas vezes interpretada como mímica do ato sexual ou lúdica amorosa – o que aos olhos do colonizador apareceu como ato escandaloso de depravação selvagem e imoral.

A análise de Renata de Lima Silva sobre esse gesto tão disseminado nas práticas afro-brasileiras é contundente no sentido de ela considerar, em primeiro lugar, que podem haver conotações sexuais e afetivas na gestualidade da umbigada - e que caso tenha isso seria um problema de ordem mais moralista e racista, e não da própria performance. Além disso, a compreensão histórica que se realizou – e ainda se realiza - da umbigada junto dessas conotações, apaga importantes memórias e registros diaspóricos incorporados, que superam em muito questões sexuais, abarcando noções de socialidade, saudação, comunidade, fertilidade, irmandade, nascimento, etc. Insisto nas palavras de Renata de Lima Silva [2010:162],

“Não é meu intuito negar que exista algo que possa sim ser chamado de sensual nos sambas de umbigada, conforme registro na descrição das manifestações, mas é importante considerar que essa sensualidade durante muito tempo teve especial destaque nas observações, desencadeando por consequência a erotização da dança negra (...). Por sua origem, o sentido da umbigada remete à africanidade banto e se relaciona a questões relativas à fertilidade, que secundariamente podem associar-se às noções de sensualidade e feminilidade. Vale lembrar que, tanto no samba de roda como no tambor de crioula, a umbigada é porta de acesso à roda, assim como o ventre nos introduz no mundo”.

Assim, temos que o samba de coco é constantemente preenchido por umbigadas, que podem ser feitas com níveis de aproximação distintos: ela pode ser apenas uma reverência, um direcionamento do próprio umbigo para o umbigo do companheiro, ou até mesmo uma junção, corpo a corpo, de umbigo com umbigo. Em determinados momentos, é comum até juntarem os umbigos por certo tempo, dançando “grudados” através dessa parte do corpo, até algum dos dois desgrudar, voltando à pisada. Dessa forma, esses gestos são elementos fundamentais para essa performance que é feita *junto*: uma dança cujos movimentos são criados a partir de criações e improvisos mútuos, condicionados espacialmente pelas escolhas uns dos outros, porém potencializados pelos infinitos deslocamentos corporais que podem ser feitos através da pisada do coco, dos avanços, recuos, giros e das próprias umbigadas.

Encerro essa seção com certos comentários finais, apostando em certos pontos que entendo como interessantes de servirem como pausa. No coco, pisa-se com atenção. O movimento de seu braço e de seus pés, no contorno da roda, precisa estar atento às dezenas de corpos que compõem aquele círculo junto de você. Você pode bater suas palmas, e esse movimento precisa da consciência de seu companheiro ou companheira lateral, para que você não bata em ninguém. Batendo os pés ao chão, pisando sem sair do lugar, você toma cuidado para não pisar nos pés de ninguém. Não que isso não aconteça: em uma sambada, uma menina próxima a mim pisou em meu pé; pediu desculpas, olhando em meus olhos; devolvendo um sorriso, eu disse que não havia problema, pois estávamos ali, justamente, para *pisar*; assim, dançamos juntos por alguns minutos. Você deve estar atento aos pés do outros, às mãos dos outros, ao umbigo que constantemente encontra com o seu, ao corpo que pode girar, pular até você, às surpresas e improvisos que ele pode criar. Os contornos que surgirão fazem parte do inesperado, mas são frutos de relações que se criam e se dissolvem constantemente; renovam-se. Corpos com mais de duas mãos e pernas, mais de uma cabeça e um umbigo, com deslocamentos rápidos, ritmados, e pisadas inesperadas. Se opto por girar para trás, dou espaço para que o corpo que comigo dança possa avançar até mim se quiser; se avanço, faço-o recuar; se ele se aproxima de mim, não sobra muito espaço para eu avançar; se nos encontramos, nos umbigamos. Atenção conjunta que possibilita devires performáticos, diaspóricos, corporais.

3. Dançar a brincadeira, brincar a dança

3.1 *O importante é brincar*

Algo que ouvi algumas vezes durante o meu campo, e que hoje compreendo como fundamental para pensarmos na performance do samba de coco, é o protagonismo da dimensão da brincadeira para a dança. Certa vez, em uma sambada, Jade disse: “*O importante é brincar. O importante é se divertir*”, referindo-se ao samba, quando o assunto era acertar ou não os passos na dança. É muito comum, em Florianópolis, onde o samba de coco está longe de ser amplamente conhecido e dançado - como vimos, estando mais restrito a certos circuitos específicos da cidade -, que muitas pessoas presentes nas festas não saibam exatamente como desenvolver seus passos mais comuns - como a pisada, os giros e as umbigadas, discutidas no capítulo anterior. Muitas vezes, o coco não é a única atração de determinado evento; também é comum pessoas serem convidadas por outras, que já dançam; ou também há muitos e muitas que conheceram o coco de alguma maneira, e querem aprender a dançá-lo, aproveitando as festas para desenvolverem seus passos. Essas são apenas algumas razões possíveis para explicar sujeitos e sujeitas que não necessariamente sambam o coco e tem experiência com ele, mas estão nessas festas, o que é muito comum em Florianópolis.

Dessa maneira, é de se esperar que nas festas haja muitas pessoas que ainda estão aprendendo ou até mesmo tendo seu primeiro contato com a brincadeira. Um hábito que presenciei ao longo do campo, vindo de diferentes grupos, foi o de reservar um tempo anterior à sambada para uma espécie de treinamento ou aprendizagem conjunta da dança, para que a roda saia como planejado, considerando que, como vimos, há um funcionamento minimamente previsto para que as coisas aconteçam – como na festa que narrei no início deste trabalho, na qual Xanda se preocupou em ensaiar os passos com as dezenas de presentes antes da roda ter início. Em mais de uma sambada, inclusive, vi oficinas acontecendo antes, sejam de maneira mais informal, no mesmo ambiente e pouco tempo antes da festa começar, sejam eventos à parte, com maior organização envolvida, como as oficinas do Mestre Nilton Jr. que relatei.

Nesse caminho, junto daqueles e daquelas que dançaram o coco, meu campo se constituiu de igual maneira por aqueles e aquelas que ainda não o sambavam, ou estavam em processo de

conhecer a brincadeira. Entendo essa constatação, em primeiro lugar, como comum, considerando que em muitas festividades existem pessoas as quais não dominam certas práticas, não sendo, portanto, algo específico de Florianópolis ou outras cidades onde não haja tradições fortes desses mesmos fenômenos, como o samba de coco. Em um segundo momento, tenho reconhecido a potência de se olhar para esses sujeitos e sujeitas que estão na roda ainda se habituando com a dança do coco, compreendendo a dimensão pedagógica como fundamental ao processo de construção dessas habilidades. Não é por nada que é comum se realizarem oficinas dessa prática na cidade, tanto quanto festas e shows, como também não é por nada que nessas mesmas festas e shows existam atenções especiais às maneiras de dançar.

Em paralelo a isso, uma reflexão que acompanhou minha relação com o coco do início do campo até a escrita, é a *indefinibilidade* dele³⁶. Ao explicar para as pessoas o que é o samba de coco, sempre senti certa dificuldade, porque a sensação é que, não importa quais palavras você escolha usar, parece que não é o suficiente. De fato, ele é uma dança, não há dúvidas disso, mas apenas usar essa palavra sempre pareceu muito redutivista. Não há a dança do coco sem o canto e o toque do coco, no sentido de ser impossível examinar esse samba desconectando-o dos sons ou coisas que acompanham sua feitura. Além disso, hoje em dia encontramos muitos cocos para ouvir nas plataformas digitais, de dezenas de grupos diferentes, do Brasil todo. Esses grupos fazem shows e participam de uma cena tanto local quanto nacional. Assim, ele também se mostra enquanto um gênero musical específico.

Junto disso, a poética do coco é algo há muito reconhecida e analisada. Mário de Andrade, já – ou ainda? – nos últimos anos da década de 20, realizou viagens em caráter de expedições etnográficas importantes – ainda que o autor tenha deixado claro que não as via como *científicas* –, das quais saíam textos célebres do autor, muitos deles sobre o coco de roda. Oneida Alvarenga reuniu muitos deles no livro *Os cocos* (1984), no qual Mário de Andrade discorre principalmente sobre a riqueza poética, oral e textual das centenas de cocos com os quais ele se deparou em campo³⁷.

³⁶ O que nos remete ao aspecto *intraduzível* que o próprio conceito de performance carrega, na passagem de Diana Taylor que resgatei no capítulo anterior. Por que muitas performances se apresentam como coisas difíceis de serem explicadas?

³⁷ O livro apresenta 245 cocos registrados por Mário de Andrade em campo, como também vários comentários acerca das relações construídas com os mestres populares que tornaram seus registros possíveis. Se a obra praticamente não fala sobre a dança do coco, ela não deixa a desejar no quesito poético-literário.

Ao mesmo tempo, todas essas categorias podem deixar passar um aspecto importantíssimo no coco de roda, que seria sua tradição negra, afro-brasileira, diaspórica, enquanto memória e prática vivas de culturas de matriz de África no Brasil: processos vivos que nunca tiveram fim. Dito de outra forma, a ancestralidade que acompanha a performance do coco corre o perigo de sumir quando preferimos defini-lo rápida e simplesmente enquanto uma dança, uma música, ou uma forma de compor. Por esse motivo, entendo, é possível enxergar não somente o samba de coco, como outros sambas e práticas afro-brasileiras - o samba de roda, a umbigada, o jongo, o tambor de crioula, a capoeira, etc. - como manifestações de afro-brasilidade e cultura popular que, dentre outras coisas, nos reconectam constantemente à existência de África no Brasil. Nesse sentido, também é procurando formas particulares e potentes de se definir e apresentar nossos campos de pesquisa que pode se mostrar o conceito de brincadeira. O que quero propor aqui, também, é que além de ser muitas outras coisas, o coco é uma brincadeira. Antes de dançá-lo, talvez nós o *brinquemos*.

Retornamos à situação comentada no início desta seção, quando Jade disse que o importante no coco é brincar, divertir-se. Essa não foi a única situação na qual escutei afirmações similares. Na verdade, em janeiro de 2019, quando Xanda me convidou para entrar na roda, na minha primeira festa de coco, imagino que ela o fez – e não o fez apenas comigo, mas sim com muitos outros – pensando, justamente, que o importante é brincar. Nesse samba, ainda que haja uma maneira de se dançar, que haja previsões do que se fazer em roda, boa parte insiste em habitar o imprevisível. De fato, existem maneiras de se pisar no chão, de se realizar a pisada do coco. Muitas pessoas pisam de maneiras distintas, ou com os pés trocados, ou com os corpos posicionados e sustentados de maneira completamente distintas, ou até com marcações diferentes, pois não existe só uma. A maior parte das pessoas, ao entrar na roda, fará umbigadas constantes aos seus parceiros e parceiras na dança, como também darão giros, semi-giros, pulos, interrupções de movimento, mas o que de fato acontecerá é impossível de saber. Dessa forma, o que tentarei colocar em perspectiva, nesta seção, é a dimensão *descoreografada* – senão, até certo ponto, *descoreografante* - (ACSELRAD, 2017) do samba de coco.

Se o samba de coco não se dança sem o improviso, voltemo-nos ao incontrolável. Assim, se até aqui me esforcei em refletir sobre os principais movimentos da dança, e o que geralmente acontece na roda, daqui em diante o foco será o improviso, o imprevisível, o ambíguo, o jogo: a brincadeira.

3.2 Muito além da pisada

No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro, se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação.

(MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**, 2002, p. 73).

No capítulo anterior, ao longo da discussão sobre a pisada do coco, propus que esse movimento diacrítico de sapateado na dança carrega a potência de se transformar em muitos outros movimentos. Minha proposta, aqui, é que entendamos a pisada antes como um *canal* (des)coreográfico, do que um movimento de dança com um fim em si mesmo. Dessa maneira, o samba de coco se desenvolveria “muito além da pisada” no sentido de que essa própria forma de pisar no chão possibilita que muitas outras movimentações aconteçam e, além disso, que é nessa multiplicidade de caminhos que os conceitos de *brincadeira* e *descoreografia* se tornam presentes na festa e na dança. Para isso, dialogo com três antropólogas – Renata de Lima Silva, Maria Acselrad e Laure Garrabé -, resgatando delas conceitos importantes que podem nos ajudar nesses caminhos finais.

Começamos pelo potente conceito de *corpo limiar*. Quando a sambada começa, a principal transformação do espaço, talvez a que marca o início e o fim da festa, situa-se nos corpos dos brincantes. Ao longo do dia, de maneira geral, andamos, deslocamo-nos e nos movimentamos normalmente pelos espaços; na festa, o ritmo das batucadas, palmas, pisadas e cantos orienta os corpos para um outro regime de movimentação, pois “os sambas de umbigada são manifestações de encruzilhada – lugar de interseções, um entrelugar, por onde passam as noções de passado e futuro, sagrado e cotidiano – que o corpo limiar habita” (SILVA, 2010; p. 149). A marcação do samba geralmente produz caminhos possíveis para que os brincantes se conduzam e conduzam aqueles e aquelas com as quais eles dançam. Sobre esse outro “regime de corporalidade” que estou propondo, Renata de Lima Silva (Idem) nos diz que

O corpo limiar é o corpo em situação de jogo na performance ritual, que no devir presente-passado atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura de matriz banto no Brasil. O corpo limiar está munido de

potência de expressividade e símbolos que considero relevantes para observação, pois se apresentam como reservatório de parte significativa da pluralidade que tece a cultura brasileira.

Ao iniciarem as batucadas, as palmas, as vozes, logo vão surgindo as pisadas e os efeitos que os cocos produzem nos corpos dos brincantes. Se a *liminaridade*, para Victor Turner, apresenta-se nos estágios intermediários dos ritos de passagem, nos quais os participantes já não são nem os mesmos do início, nem os futuros-devires ao final do ritual, no conceito de Renata de Lima Silva assentamos essa condição nos corpos dos que sambam. Eles não são mais os mesmos antes do início da festa, pois agora performances específicas desencadeiam transformações neles mesmos; ao mesmo tempo, eles não são os mesmos do final, pois o processo mesmo de sambar e pisar o coco transforma e constrói os corpos que brincam. Eles *estão* limiares. Podemos reconstruir rapidamente uma roda, resgatando certas potências de movimento, para tentarmos identificar brincadeiras e descoreografias que nadam na liminaridade.

Na beira da roda, as pisadas começam. É comum que fiquemos pisando junto dos e das outras brincantes, na margem do evento, de olho naqueles que brincam ao centro, conversando com quem está próximo, dando risada, bebendo, preparando-se para entrar. Ali, na margem, a pisada acontece muitas vezes sem sair do lugar: as sustentações do corpo vão mudando, cada pé guiado, subindo e descendo, sendo batido ao chão com força, mas sem sair do lugar. As palmas seguem a marcação, conferindo às mãos o status de importante instrumento musical nas festas, tanto quanto as próprias vozes e pés.

Com vontade de ir ao centro, o corpo pode se deslocar da margem até o meio da roda. Para isso, comumente se interrompe a pisada que “não sai do lugar”, e começa a se deslocar no espaço. Pode-se ir diretamente aos brincantes que se encontram no centro, umbigando um deles, e conectando-se ao que sobrou; também é possível entrar e circundar a dupla, pisando de maneira circular próximo aos que se encontram em volta, expondo-se e mostrando que entrou no centro; há também aqueles e aquelas que, em respeito aos tambores e demais instrumentos, os cumprimentam, reverenciam e pedem licença ao entrar na roda, antes de retirar alguém e iniciar o samba. Pisando pelo espaço, uns preferem manter o corpo esticado,

movimentando ou não os braços de maneira as mais distintas: balançando-os, flexionando-os em forma de V, batendo palmas, segurando com as mãos nas roupas – principalmente nas saias -, mantendo as mãos juntas atrás da cintura ou estacionadas nas laterais desta.

Caso você queira chamar alguém para dançar junto, seja alguém especial ou completamente aleatório, para, assim, retirar a dupla ao centro de uma só vez, esse é um momento possível de convite: pisando até a pessoa, é comum convidar para dançar. Muitas pessoas aproveitam o próprio percurso para “angariar companhias”. De maneira semelhante, se não há ninguém no centro além de você, é possível permanecer pisando, chamando alguém para a brincadeira, até que alguém compre o jogo e entre junto.

Como vimos, muitas coisas podem acontecer no percurso da margem da roda até seu centro, desde passeios, giros, palmas, reverências, convites, desafios, zombarias, etc. Mas não acaba aí, pois ao chegar perto da dupla de brincantes ao centro, a princípio um deve sair. Pode-se umbigar qualquer um deles, como também fazer proveito das outras táticas de retirada apresentadas no capítulo anterior. O momento de retirar alguém do jogo é especial: muitas brincadeiras, surpresas e improvisos podem acontecer nessa hora, seja empurrando o outro com o próprio corpo, seja cortando o par rapidamente, como uma rasante de águia, roubando e conquistando espaço.

Pisando junto de outra pessoa, agora, a brincadeira e seu potencial de inventividade atinge seu ponto mais emblemático, talvez mais potente. Pisando de maneira conjunta, compartilhada, o jogo entre os dois corpos se torna visível nas escolhas de movimentos de cada um. Pode-se pisar em direção ao outro, almejando umbigá-lo, como também se pode fugir dele, seja recuando através da pisada para longe, seja literalmente fugindo do outro ao longo do espaço, o que pode suscitar uma “perseguição” entre os corpos, talvez pela frente, talvez pelas costas. No caso da umbigada, como vimos, trata-se de uma reunião de umbigos e pélvis geralmente entre as pisadas: caso os corpos cheguem perto um do outro, umbiga-se. É possível fugir da umbigada também, ou fazer como se fosse, mas não vai, dando às costas no último segundo. Certas vezes, a umbigada é tão potente que os umbigos se grudam e permanecem assim por um tempo, os dois corpos pisando “miudinho”, conectados pelvicamente.

Além da umbigada, outro recurso (des)coreográfico muito comum no coco é o giro. Pode-se girar tanto entre as pisadas, mudando o percurso de seu corpo, ficando de costas para o seu parceiro ou se redirecionando para novamente ficar de frente a ele, por exemplo, como também girar ao longo das pisadas, de maneira mais rápida, para que o giro não impossibilite a próxima pisada nas transferências de sustentação. Assim, os giros são movimentos surpreendentes na dança, e sempre articulam afastamentos, mudanças de sentido dos corpos e aproximações. Girando, pode-se fugir, encarar, recuar, perseguir, acercar, aconchegar.

Nesse retorno à roda, vimos que a potência de movimentos é enorme, e a possibilidade de criação significativamente extensa. Dito de outra forma, ainda que o samba de coco, como vimos no capítulo anterior, tenha como previsto determinados movimentos, como a pisada, a umbigada, giros, recuos e avanços, a abertura às escolhas dos brincantes na roda nos mostram que boa parte do funcionamento de uma sambada se dá através do improviso, e que é difícil de compreender sua performance sem refletir sobre dimensões tanto coreográficas quanto descoreográficas (ACSELRAD, 2017) – o que, por sua vez, nos leva a repensar a própria separação entre estas. Sobre esta noção de Maria Acselrad, que opto por colocar em forte perspectiva, junto da noção de brincadeira da qual logo falaremos, a autora sugere “onde o *des*, não significa um *anti*, mas de certa forma um *contra*, uma maneira de desidentificar parâmetros de algo, que costuma ser julgado poder existir, somente nos moldes considerados como hegemonicamente aceitos” [2017: 159]. Ainda sobre ela, a autora continua (ACSELRAD, 2017; p. 159):

Por descoreografia refiro-me à ativação de um processo de desnaturalização do que se entende por dança, de quem dança e dos motivos pelos quais se dança. Um deslocamento de referenciais e sentidos. O reconhecimento do que não se vê ou não se costuma dar atenção. Isto é, daquilo que permanece em movimento, independente de forças institucionais, embora também relacionado a ela. Do que converge divergindo, se ajusta escapando: a dimensão invisível da dança, sua força ou aquilo que move.

Junto deste conceito, retornamos à discussão que fizemos na introdução sobre o “mito de criação” da coreografia, na qual André Lepecki (2017) nos aponta para dimensões políticas, religiosas, jurídicas e sexistas que desaguaram na tradição europeia de se escrever sobre

movimentos, cujo fim seria a reprodução destes em qualquer lugar, em qualquer época, em qualquer corpo. Se a Coreografia – com o C em letra maiúscula - carrega tais intenções, as descografias das *culturas de síncope*³⁸ (SIMAS; RUFINO, 2018) subvertem propostas de registros eternos. Até porque, como temos visto, seria impossível escrever como o coco acontece, porque boa parte desse processo é imprevisível: além de ambiguidades, sua performance também é carregada de *umbiguidades*.

Mostra-se necessário nos orientarmos não somente para “passos de dança”, modos específicos e previstos de dançar, mas sim para aqueles movimentos ou lógicas que os subvertem: sistemas onde o improviso paira sobre a coreografia. Ainda assim, é importante reforçar que não é o caso de propor tal lógica de maneira afastada da dimensão coreográfica, pois o que o samba de coco nos sugere – e creio ser possível estendermos tal constatação para outras brincadeiras afro-brasileiras – é que, ao contrário de “momentos de regras” e “momentos de “improviso”, o que há é uma lógica ela mesma organizada por meio da surpresa. Ainda com Maria Acselrad, temos que “uma análise etnocoreológica precisa estar atenta à dimensão descografada do movimento, daquilo que escapa, *articulando* o visível com o invisível, *por meio do imprevisível*” (ACSELRAD, 2019; p. 209) (grifos meus). Em outras palavras, a própria performance do coco prevê a brincadeira, pois ela não está pautada sobre uma lógica Coreográfica – não somente por não estar *escrita*, mas também por não intentar controlar ou disciplinar o corpo.

A partir de agora, posiciono o conceito de *brincadeira* no centro dessa roda, alinhando-o tanto com o *corpo limiar* de Renata de Lima Silva, quanto com a *descografia* de Maria Acselrad. Para tanto, entro em diálogo com Laure Garrabé, antropóloga cujo trabalho etnográfico junto do maracatu-de-baque-solto de Pernambuco desenvolve de maneira muito interessante essa categoria. Em suma, Garrabé propõe a “brincadeira” como *genre performanciel*, isto é, o “gênero performático” do maracatu-de-baque-solto.

³⁸ Para Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), “culturas de síncope” seriam aquelas nas quais vemos “a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo” (p. 18), “aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpos, vozes, cantos” (p. 19). Elas “nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental” (p. 19).

Logo no início de seu texto, Garrabé aponta algo crucial na proposta desse conceito para se entender a performance do maracatu-de-baque-solto e, como quero desenvolver aqui, similar para o coco: a brincadeira é o “nome dado a essas formas tradicionais da *cultura popular* da região”³⁹ (GARRABÉ, 2017; 65) (grifo da autora). Sendo assim, a princípio, *brincadeira* se apresenta como um conceito nativo, utilizado pelos brincantes para se referir às práticas performáticas que os coletivizam de certa maneira. E, nesse ponto, a fala da autora se confunde com a minha, já que ao longo do campo ouvi diversos brincantes se referirem ao samba de coco como uma *brincadeira* - não apenas, como já foi dito, priorizando as dimensões da jocosidade, da ludicidade e da diversão acima de outras mais rígidas, mas também “verbalizando” a dança, isto é, através da expressão *brincar o coco*. Por isso, digo que esse samba de umbigada, assim, antes é brincado do que necessariamente dançado⁴⁰.

Nesse movimento de concentrar num conceito nativo parte da descrição performática do samba, há a intenção de deslocá-lo do espaço de “categoria nativa” para uma palavra que, entende-se, pode potencializar a reflexão antropológica como também pôr em destaque certas características importantes da dança. Assim, a brincadeira que proponho aqui não necessariamente é a “do samba de coco” ou “da antropologia”, mas uma outra: uma brincadeira, um jogo, que nasce nesses diálogos. Diga-se de passagem, também, que tal ancoramento nesse conceito específico surgiu do diálogo com a Professora Maria Eugênia Dominguez, a partir da disciplina de Seminário de Escrita – uma obrigatória da nossa graduação voltada para a escrita da monografia. Até certo ponto, considero que eu sentia uma necessidade de me apoiar no conceito de “tradição” para pensar no coco, mas de uma maneira

³⁹ “Nom donné à ces formes traditionnelles de la *cultura popular* dans la région” (GARRABÉ, 2017; P. 65). O itálico sobre o conceito de “cultura popular” é difícil de não ser notado, sendo esse, também, um conceito já muito discutido. Foge da minha capacidade, aqui, fazer uma profunda discussão sobre ele, mesmo que ela fosse interessante – e penso que ela é – para pensarmos no samba de coco no Sul do Brasil, uma região “tradicionalmente” não ligada a ele. No entanto, sobre o conceito, a autora resgata Antônio Arantes (2006) para sugerir que podemos entender a cultura popular como um conjunto de “objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas como tradicionais”, o que nos leva para outra lacuna, através do conceito de “tradição”. Além disso, Arantes sugere que a consideremos “a partir de sua organização, isto é, de seus modos de produção e, com isso, de apropriação”. Alexandra Alencar também faz uma interessante discussão sobre esse conceito em sua dissertação (já comentada na introdução) através de seu trabalho com o grupo de Maracatu de Baque Virado, Arrasta Ilha, e do grupo de dança afro, Batukajé [2009: 75-79].

⁴⁰ Na verdade, nesse sentido particular, o verbo “dançar” apareceu pouco em meu campo. Além de “brincar o coco”, outros dois verbos apareceram bastante: “pisar”, pondo em perspectiva a performance da pisada, e “sambar”, retomando que, além de outras coisas, trata-se de um samba. Ainda assim, antes de “superar” o conceito de dança, recusando-o integralmente, o que espero propor é estendê-lo através da própria noção de brincadeira. Nesse caminho, haveria uma contiguidade entre esses dois conceitos, e não uma ruptura.

insistente, talvez forçando um conceito em um campo que não necessariamente o estava chamando. Em certa aula, já próxima do final do semestre, Maria Eugênia me questionou sobre isso, abrindo o caminho que eu precisava para pensar no que o meu próprio campo me dizia sobre isso, chegando, enfim, à conclusão de que a categoria de brincadeira, que tantas vezes ouvi das pessoas nas festas, era mais do que suficiente para “dizer o que eu queria dizer”. Em outras palavras, dizer o que o coco faz acontecer.

Voltemos à Laure Garrabé. Sobre o conceito de “brincadeira”, “*polysémique*”, ou seja, com vários sentidos, compartilho uma longa passagem na qual a autora diz (GARRABÉ, 2017; p. 68-69):

Ele designa usualmente o jogo, em particular um ‘jogo de criança’, mas também a ‘piada’, a ‘impropriedade’...e mais localmente essas ‘festividades carnavalescas’ (Houaiss, 2004, p. 513). Como gênero performático, esses são associados à cultura dita popular, e a tudo considerado de arte minoritária, e são mais ou menos organizados, codificados, tradicionalizados, e espetacularizados ou patrimonializados. Elas se caracterizam pela associação inextricável de expressões musicais, coreográficas e dramáticas, umas podendo dominar outras segundo o caso. Não necessariamente contextualizada no carnaval, uma brincadeira pode se inscrever em festas populares, em festas patronais ou aparecer no espaço social de maneira pontual ou mais eventual. Menos restritivamente que o carnaval, é a festa que marca seu contexto performático. É necessário, portanto, sublinhar o caráter liminar, no sentido no qual encontramos esses momentos de oposição dialética entre o cotidiano e o extraordinário, o ‘drama social’ e o ‘drama estético’ descritos por Victor Turner (1987). Ela apresenta igualmente todos os potenciais críticos da ‘performance’ tal qual Bauman & Briggs (1990) reuniram e inseriram as características. Tradição oral e gestual, transmitida pela observação e mimesis, a brincadeira não supõe ensino sistemático: a expertise se adquire pela repetição e pela imersão no meio – esse aqui não excluindo que certos detentores de fundamentos técnicos e estéticos tenham recebido esse ‘dom dos deuses para assumir’⁴¹.

⁴¹ Il désigne usuellement le jeu, en particulier un « jeu d’enfant », mais aussi la « plaisanterie », l’« inconvenance »... et plus localement ces « réjouissances carnavalesques » (Houaiss, 2004, p. 513). En tant que genre performantiel, celles-ci sont associées à la culture dite populaire, et à tout ce que cela implique d’art minorisé, et sont plus ou moins organisées, codifiées, traditionalisées et spectacularisées ou patrimonialisées. Elles se caractérisent par l’association inextricable d’expressions musicales, chorégraphiques et dramaturgiques,

Trouxe este longo parágrafo pois, nele, Garrabé apresenta uma visão geral da categoria de “brincadeira”, através de várias de suas dimensões e potências. Em primeiro lugar, a autora reforça a polissemia do termo: ao mesmo tempo que “brincadeira” é, muitas vezes, associado às práticas infantis, ao lúdico das crianças, também é associado às ações de “gente grande” feitas com intenções irônicas ou irreverentes; do lúdico à piada, do jogo à zombaria, das ambiguidades às *umbiguidades*. Em seguida, retoma a associação das brincadeiras com a cultura popular, de modos vários de organização, isto é, sem um “sistema” ou “lógica” particular que se torne critério para se considerar uma brincadeira. O próprio desprendimento ou não dessas práticas ao calendário do carnaval, ou o fato de umas serem mais pontuais, enquanto outras são mais eventuais, diz sobre isso.

Prosseguindo, no entanto, Garrabé pontua: as brincadeiras são eventos marcados por uma associação inseparável das dimensões musicais, coreográficas e dramáticas, ainda que uma destas possa se sobrepor às outras. Em outras palavras, “é a festa que marca seu contexto performático”; são fenômenos condicionados por uma estimulação sensorial emblemática do corpo. Em seguida, a autora retoma pontos que já foram conversados neste trabalho, nesse caso, o caráter *liminar* das brincadeiras – que, aqui, assentamos nos próprios corpos dos brincantes, através do conceito de *corpo limiar* de Renata de Lima Silva -, sobretudo na relação tensa que as festas propõem entre a quebra do cotidiano sobre o espetacular, tensionando não apenas experiências diárias como o próprio conceito de “ritual”.

les unes pouvant dominer les autres selon les cas. Pas nécessairement contextualisée dans le carnaval, une brincadeira peut s’inscrire dans des fêtes populaires, des festivités patronales ou apparaître dans l’espace social de manière ponctuelle ou plus événementielle. Moins restrictivement que le carnaval, c’est la fête qui marque son contexte performantiel. Il faut dès lors en souligner le caractère liminal, au sens où l’on y trouve ces moments d’opposition dialectique entre le quotidien et l’extraordinaire, le « drame social » et le « drame esthétique » décrits par Victor Turner (1987). Elle présente également tous les potentiels critiques de la « performance » telle que Bauman & Briggs (1990) en ont collecté et saisi les caractéristiques. Tradition orale et gestuelle, transmise par observation et mimesis, la brincadeira ne suppose pas d’enseignement systématisé : l’expertise s’acquiert par la répétition et par l’immersion dans le milieu – ceci n’excluant pas que certains, détenteurs des fondements techniques et esthétiques, aient reçu ce « don des dieux à assumer » (GARRABÉ, 2017; p. 68-69).

Por fim, Garrabé retoma um ponto que nos relembra a história de um estudante de antropologia que estava em uma festa de coco com vergonha de sambar, até que alguém o fez ir para o centro da roda: as brincadeiras são práticas “orais e gestuais”, sendo assim, passam-se adiante e são aprendidas *em contexto*, sem um processo de ensino-aprendizagem sistematizada, mas sim no seu próprio meio, a partir de uma experiência que articula “observação e mimesis”, de certa maneira próximo do “redescobrimento dirigido” de Tim Ingold (2010; p. 21):

Este copiar, como já mostrei, é um processo não de transmissão de informação, mas de redescobrimento dirigido. Como tal, ele envolve um misto de imitação e improvisação: isto pode ser mais bem compreendido, na verdade, como as duas faces de uma mesma moeda. Copiar é imitativo, na medida em que ocorre sob orientação; é improvisar, na medida em que o conhecimento que gera é conhecimento que os iniciantes descobrem por si mesmos.

A partir de uma profunda análise de diversos contextos e significados associados ao verbo “Brincar”, Garrabé apresenta, em resumo, que eles alcançam o sentido 1) do agir e do movimento, 2) do riso e do cômico, 3) da impulsividade, 4) do prazer, 5) do “desejo de fazer”, da “elaboração do gesto” e da “produção”⁴² e, por fim, 6) da transgressão [2017: 75]. Para a autora, inclusive, “*brincar* sugere ainda a repetição na sua agitação e sua compulsão a fazer e refazer, uma dimensão crítica na sua ludicidade onde aflora a astúcia e a malícia, próximo de uma certa prática de inversão social carnavalesca”⁴³ [2017: 73], que nos remete à pisada insistente do coco, aos constantes movimentos de avanço e recuo, como também à prioridade da diversão e da ludicidade presentes na repetição incessante do ir e vir à frente e atrás, interrompidos por sínopes, giros e umbigadas.

Dessa forma, pontuando o último sentido apresentado, a transgressão, podemos pensar que o samba de coco se movimenta brincando porque sabe que ao fazê-lo produz transgressão, tanto

⁴² No original, que optei por não citar diretamente aqui, a autora fala em “mise en scène”, que escolhi por traduzir como “produção”, enfatizando o sentido prático – uma feitura –, a fim de não confundir com a teatralidade/dramaticidade que o conceito de “encenação” *pode* sugerir. Ainda que várias brincadeiras populares brasileiras sejam dramáticas – no sentido de possuírem uma narrativa teatral ao fundo -, como é o caso do Boi de Mamão em Santa Catarina, esse não é o caso do samba de coco, ao menos não em Florianópolis.

⁴³ “*brincar* suggère encore la répétition dans son agitation et sa compulsion à faire et refaire, une dimension critique dans sa ludicité où affleurent la ruse et la malice, proche d’une certaine pratique de l’inversion sociale carnavalesque” [2017: 73].

em um sentido coreográfico, ao resistir contra qualquer manipulação de seus deslocamentos, permitindo-o ir até onde sua pisada o leva, e privilegiando a brincadeira à realização precisa ou esperada de qualquer passo; como também em um sentido político, ao estar pautado em corporalidades tradicionalmente não-brancas, sequestradas e controladas pelo processo colonialista que continua presente no Brasil – “essa arte de fazer tem tudo da característica indisciplinada própria às epistemologias (e às estéticas) da fronteira assinaladas por Mignolo”⁴⁴ [2017: 74]. Com isso, não estou necessariamente criando uma intencionalidade na dança de sambar o coco para se resistir ao colonialismo e ao racismo, mas sim optando por colocar em perspectiva que os processos de produção dos corpos são políticos - sobretudo em um país como o Brasil - e que tais brincadeiras, danças e performances são redutos emblemáticos de produção dessas corporalidades. Para Garrabé, “*brincar* supõe também uma certa *mandinga* (literalmente “magia, feitiçaria, fetiche”) menos porque ela trata da flexão africana de condutas estéticas dos corpos, do que por essa política da aparição e da desapareição, de ataque, da premeditação e do agir por surpresa”⁴⁵ [2017: 75] (grifos da autora). Sem essencialismos ou naturalizações, brinca-se com *mandinga* e *malandragem* porque a surpresa é potente.

Dessa maneira, é nessa perspectiva da *brincadeira*, do *corpo limiar* e da *descoreografia* que opto por assentar a performance do coco. Dessa transmutação de experiências corporais em palavras, emblemática na antropologia da performance, boa parte do conteúdo sensorial se esvai, excluindo do texto a dimensão musical-descoreográfica-corporal que o samba de coco cria em suas festas, mas é nesse pedaço *do-e-no* mar – literalmente, na Ilha de Florianópolis - que jogamos a âncora da viagem, deixando pairar sobre o improvisado coisas que podem acontecer em uma festa de coco. Podemos procurar por resíduos que sobram dessas reflexões, permanecendo ao fundo. Laure Garrabé [2017: 75-76] diz:

É evidente que ao instituir esse texto em duas perspectivas específicas, a opção decolonial e a *aisthesis* como política da estética, não se trata mais de se ater a uma etnografia que descreve, traduz e analisa para compreender um fenômeno, mas de

⁴⁴ “Cet art de faire a tout du caractère indiscipliné propre aux épistémologies (et aux esthétiques) de la frontière signalées par Mignolo” (2017: 74).

⁴⁵ “*Brincar* suppose aussi une certaine *mandinga* (littéralement « magie, sorcellerie, fétiche ») moins parce qu’elle traite de la flexion africaine de conduites esthétiques du corps, que par cette politique de l’apparition et de la disparition, de l’attaque, de la préméditation et de l’agir par surprise” (2017: 75).

adotar ao menos uma abordagem simétrica (Latour, 1991) se não reversa (Wagner, 1981), e tentar compreender como o objeto em questão pode renovar a antropologia, e aqui, a antropologia da performance em particular⁴⁶.

Nesse abraço entre a atenção e política decolonial e o esforço de entender a “aisthesis” como uma política da estética - na qual a autora propõe que vejamos a *brincadeira* como o “gênero do dissensus” e o *brincar* como a “estética do dissensus” (GARRABÉ, 2017) -, antes preferi deixar o coco contaminar minha antropologia do que descrevê-lo ou traduzi-lo. Sempre soube que eu nunca poderia fazê-lo. O que sobra ao fundo do copo, de substrato, de resíduo, é a possibilidade de vermos a noção de brincadeira como uma potência de guiança para uma concepção viva de tradição e cultura. Como Garrabé, mantenho-me atento para os pontos pelos quais esse samba pode renovar a antropologia, a partir desse contato, entendendo que ninguém sai exatamente o mesmo de uma umbigada. Nessa alegoria, de maneira alguma a tradição e a cultura são conceitos que residem no passado: antes, são palavras que operam com uma temporalidade complexa da imprevisibilidade, com o devir dos movimentos. Antes de estar pregada à oposição entre o tradicional e o novo, a perspectiva da brincadeira nos sugere olhar para o espaço criado pela *umbiguidade* das coisas, procurando uma ideia de antropologia que prevê a inventividade. Como de tantos ouvi, *o importante é brincar*.

⁴⁶ “Il est clair qu’en instituant ce texte dans deux perspectives spécifiques, l’option décoloniale et l’aisthesis comme politique de l’esthétique, il ne s’agit plus de s’en tenir à une ethnographie qui décrit, traduit et analyse pour comprendre un phénomène, mais d’adopter au moins une démarche symétrique (Latour, 1991) si non reverse (Wagner, 1981), et tenter de comprendre comment l’objet en question peut renouveler l’anthropologie, et ici, l’anthropologie de la performance en particulier” [2017: 75-76].

4. Sustentando a pisada, movimentando *umbiguidades*

Tudo começou com a imagem de um movimento de dança a que assisti, há dez anos, e da qual não consegui me livrar.

(LATOUR, Bruno. Diante de Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. 2020; p. 15).

30 de março de 2019. Campeche, Sul da Ilha de Florianópolis. Era tarde da noite, o show já havia acabado - a festa ainda não. Depois de horas de coco, a roda se dispersava, aos poucos, pelo terreno, do lado de fora. Lá, agora, tocava alguma playlist, substituindo tanto a música ao vivo que até há pouco dominava o ambiente, como também os movimentos corporais dos sujeitos e sujeitas presentes. Era como se o som - como também a ausência dele - houvesse transformado o ambiente. A roda, o samba, as pisadas, as batucadas, repentinamente iam se tornando outras ações. Alguns aproveitavam para consumir alguma bebida ou comida, talvez sentados nos lugares disponíveis pelo jardim; outros iam tomando seus rumos para casa.

Próximo da madrugada, eu pensava em como cruzar a Ilha para chegar em casa. Morando no Norte dela, o caminho era longo e incerto na cidade com um sistema de transporte público insuficiente. Certa vez, quase perdi o início de uma sambada após mais de duas horas no trânsito.

Na cozinha, do lado de dentro da casa, em busca de um pouco d'água, cansado, suado e ofegante, encontrei uma das artistas do grupo que se apresentara. Ao escrever, a memória corporal que surge é a de pernas bambas, exauridas após horas de trocas incessantes de sustentação do corpo. Esquerda, direita, esquerda, direita, cíclica e ininterruptamente. Feliz em conhecê-la, puxei conversa, que se alongou em frente àquela mesma pia, enquanto nos hidratávamos, ambos cansados. Certamente a agradei pela festa. Dentre outras coisas, ela me disse: *Tem dias que eu posso estar cansada, triste, com algum problema. Chega a noite, você samba o coco, canta, toca, e melhora. Era como se quase se dançasse para ficar leve. Apostava-se no movimento, para o que ele produz nos corpos*⁴⁷.

⁴⁷ Alexandra Alencar (2009) apresenta interessantes e importantes caminhos para se pensar sobre os aspectos lúdico-terapêuticos de práticas afro-brasileiras. Tendo o conceito de “brincadeira” como central neste trabalho, acredito que dialogamos, ainda que indiretamente, sobre ludicidade; no entanto, qualquer aspecto terapêutico

Atualmente, enquanto escrevo este trabalho sobre experiências vividas há dois anos (ou quase), continua difícil responder à pergunta “por que as pessoas vão a essas festas?”. Essa pergunta me foi feita algumas vezes, e em outras ela vinha à mente, curiosa. Talvez uma consideração que faço, hoje, mas ainda não fazia na época daquela conversa, é que talvez esse samba de umbigada produza os efeitos que ele produz *por meio* desse cansaço, dessa experiência corporal que é sambar o coco por horas, como também *por meio* de todos os aparatos performático-estéticos que são acionados nas festas. O coco seria, assim, uma experiência de duas faces: por um lado, um cansaço, as pernas bambas que levam os brincantes ao outro lado, eufórico, alegre, feliz. As pessoas iriam a essas festas, seguindo esse caminho de interpretação, em parte pelas relações que elas produzem, dentro e fora do samba, em parte pelas experiências corpóreo-sensoriais que elas oferecem ou até, em parte, pelo compartilhamento e/ou retorno cultural, étnico, político, racial, diaspórico, etc., que o coco pode ter para brincantes não-brancos.

Dessa conversa em clima de fim de festa, algumas questões podem aparecer. Uma delas é a possibilidade de pensar no cansaço e na exaustão como integrantes de determinadas celebrações. Vi, em campo, a necessidade de se esforçar para dançar, de não deixar o cansaço ganhar, pois sambar por horas nem sempre é fácil. Não foram poucas as vezes que entrei em uma roda cansado, seja pela vontade de brincar, seja pelas poucas pessoas presentes. Em alguns momentos, até a pisada chega a falhar, revelando certa falha nos pés. A partir disso, com o samba de coco, o título do livro já citado de Lepecki, *Exaurir a dança* (2017), ganha um outro sentido: não apenas estamos *exaurindo* um conceito, esticando-o para que ele revele suas sombras, como também estamos exauridos. Talvez estejamos tentando exaurir a dança justamente em posição de revanche por sua capacidade histórica de nos exaurir.

Outra questão, que pode parecer um tanto deslocada das reflexões que viemos construindo, é a da importância de certas celebrações para determinados grupos e sujeitos. Desde o início do meu campo, quando conheci e comecei a frequentar festas de coco, uma sensação que geralmente me acompanhava era a de que esses espaços eram eventos marcados por fortes

dessas performances fugiu de nossa discussão. Ainda assim, faz-se importante pensar sobre os efeitos que tais performances têm sobre os corpos que as desenvolvem.

trocas e articulações de conhecimentos. Uma festa de coco aciona diversos saberes para acontecer, como também outras brincadeiras populares o fazem: as habilidades corporais, os movimentos, o ritmo firmado nos corpos dos brincantes, os toques dos instrumentos, os cantos e toadas desenvolvidas oral e coletivamente na festa, suas letras, a estrutura da dança, a lógica de funcionamento da roda, a troca de funções, etc, como também todas essas bases e elementos necessários para que a criação e o improviso tenham lugar durante a festa. Foi através de Leda Martins (2002) que entendi essa sensação, passando a entender essas festas como *ambientes de memória*. A autora (MARTINS, 2002; p. 71-72), importante intelectual e estudiosa das Congadas mineiras, em diálogo textual como Pierre Nora (1994) e em discussão sobre a relação entre performance e memória, diz:

a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

Independente de qualquer efeito terapêutico que brincantes podem acionar para narrarem suas relações para com essas práticas, algo que se apresenta de maneira generalizada é o papel dessas experiências, espaços e dinâmicas na vida de artistas e brincantes. Um deslocamento, talvez secundário, que gostaria de ter feito ao longo deste trabalho, é a recusa de ver festas, celebrações, rituais, etc., como eventos acessórios, ornamentos, menos importantes da vida social, e mais como partes *inventivas* desta. Uma roda de coco - como muitos outros espaços de operação de conhecimentos afro-brasileiros -, assim, deixaria de ser *apenas* uma festa para pessoas se divertirem nos finais de semana, em eventos pontuais e esporádicos, para se tornar um espaço de criação de corpos, sociabilidades, relações, economias, ancestralidades, temporalidades; em suma, um espaço de criação de mundos possíveis.

No samba de coco, coisas acontecem por causa de vínculos. *Coisas novas, mas também antigas*. Ainda que estivemos, até aqui, pensando sobre potências de movimento que os corpos podem adquirir nas sambadas, espero que tenha permanecido em discussão, ao fundo, a ideia de que todas essas potências e caminhos para o corpo só acontecem junto,

coletivamente. Para isso, recorri às metáforas, às ironias, às brincadeiras com palavras, ao sarcasmo. Em outras palavras, às formas de dançar coco com o texto.

Talvez, elas, as metáforas, sejam fortes instrumentos textuais justamente por conseguirem desobstruir obstáculos, abrir caminhos, permitir penetras, intrusos, pensamentos que, a princípio, não deveriam estar ali, *presentes*. As metáforas criam presenças de pensamentos inadequados, desprovidos de sentido, alucinantes, inconvenientes, talvez indecentes: brincantes.

Nessas considerações finais, de maneira similar, pensei em dar espaço para lacunas e perguntas que me acompanharam, surgindo, sumindo e retornando de vez em quando aos meus pensamentos, apostando mais em pontos de interrogação do que em pontos finais. Penso que esses “últimos comentários”, ainda tendo em mente os conceitos com os quais trabalhamos até aqui, se assentam, em primeiro lugar, sobre a relação entre possíveis presenças e ausências na dança do coco e, em um segundo momento, sobre o estatuto dos movimentos corporais nesses espaços, que foram o meu foco nos capítulos dois e três. Para isso, retorno a André Lepecki, atento tanto para diálogos como para silêncios. Ao fim, podemos encerrar em busca de um fio condutor que congregue nossas ideias. Seguimos caminho.

Em *Exaurir a dança*, uma das principais dimensões da coreografia moderna é a *assombrada* (“haunted”⁴⁸). Sobre esse conceito, o autor diz (LEPECKI, 2017: 67-68)

Meu uso do termo “assombração” [*haunting*] tem um duplo sentido: o primeiro é a ênfase na função dos fantasmas no “tempo de lamentar &/ como tempo de dançar” coreográfico, uma ênfase nessa capacidade que a coreografia tem de invocar presenças ausentes; o segundo sentido é o de propor uma consideração da temporalidade particularmente circulatória iniciada pela habilidade da coreografia de obsidiar/assombrar a história”.

⁴⁸ Na edição brasileira, houve uma interessante discussão acerca do conceito de *haunting* usado pelo autor. Em suma, optou-se por traduzir para o português como “assombração”, do verbo “assombrar”.

Para Lepecki, o projeto coreográfico-*orchesographico* colonial, masculinista e solipsista só funciona e se mantém forte através da *presentificação* do coreógrafo-mestre-autor – palavras intencionalmente no gênero masculino – na própria performance. Como dito na introdução, o encontro histórico entre a dança e a escrita foi um processo rumo ao estabelecimento da dança como conhecimento à parte de outros, ao fortalecimento da categoria de coreógrafo-autor-criador, ao alinhamento da perspectiva colonial de entender como conhecimento apenas aquilo que está escrito e reproduzível, como também ao enquadramento do modo moderno de se movimentar. Em outras palavras, “a fusão da escrita com a dança em um novo vocábulo criou um nome próprio para o ‘ser-para-o-movimento’ moderno” [2017: 62-63]. Processo no qual, seguindo a analogia que apresentei na introdução, o samba de coco pode se apresentar como um lápis que fura o papel. A cada pisada, giro, umbigada, bater de palmas, batucada, grito, risada, seria um lápis que também *pisa* com força à frente, em direção à folha, bem apontado.

Assim, é fundamental para a teoria de Lepecki o agenciamento das presenças ao longo das danças e performances, ao considerar que o projeto colonial de corporalidade se importa especialmente tanto com o rigor dos movimentos quanto com o homem-criador destes. O autor nos diz [2017:65]:

Graças ao livro coreográfico, um estudante pode dançar com o fantasma de seu mestre na reclusão do seu (antes vazio) aposento. Graças ao coreográfico, um advogado poderá oferecer seu corpo genuína e sinceramente a um devir-espectral. Mais importante ainda: através desse devir, Capriol pode canalizar o afeto melancólico de seu mestre – para tanto, precisa apenas conceder ao mestre mais uma dança, enquanto torna-se, por efeito da solitária dança-leitura, um daqueles idos companheiros de juventude de seu mestre. Enquanto a *dança* é uma técnica de socialização, enquanto a dança é em si mesma uma socialização, a *coreografia*, ao que tudo indica, é uma tecnologia solipsista para socializar com o spectral, presentificando a força do ausente no campo do desejo masculino. O efeito coreográfico pode ser melhor definido agora como o efeito spectral da escritura no campo do desejo masculino. Em *Oschesographie*, a escrita se torna uma tecnologia de transporte, mais precisamente de teletransporte. (grifos do autor).

Com essas palavras, vemos o poder histórico que o projeto de coreografia teve na construção da dança moderna. A coreografia, em outras palavras, torna-se quase uma “máquina do tempo”, teletransportando para junto do dançarino-aprendiz a assombração do coreógrafo-criador. Seguindo por esse caminho, e tendo em mente o que o autor está chamando de “presentificação” da tecnologia coreográfica, resta-nos pensar como as festas de coco podem operar presenças e ausências específicas - se assim o fazem. Outra coisa que pode passar despercebida neste trecho, é a diferenciação que Lepecki faz entre a *dança* e a *coreografia*: a primeira seria uma maneira de se socializar; já a segunda, o instrumento moderno e colonial responsável pelo “ser-para-o-movimento” de Peter Sloterdijk [2002:33], segundo o qual o projeto moderno é cinético, no sentido de estar ontologicamente orientado à produção incessante e reprodutivista de movimento.

Se a primeira pergunta que nos resta é sobre as presenças – e/ou ausências - dessas sambadas de coco, é interessante que absorvemos essa separação entre as categorias de dança e coreografia, retomando o esforço que fizemos no capítulo passado de pensar sobre a própria categoria de *brincadeira* enquanto um implosivo performático dessa dualidade entre criação e tradição, ou entre autoridade e compartilhamento. Ainda que “desde o Renascimento, ao perseguir sua própria autonomia como forma artística, a dança conjuga-se à consolidação desse grande projeto do ocidente conhecido como modernidade” (LEPECKI, 2017: 30-31), existem muitas tradições que não se firmaram sobre esse alinhamento entre dança e coreografia, ou seja, que assentaram seus projetos corporais e de movimento em outros sistemas, como lógicas nas quais certas brincadeiras populares como o coco podem estar inseridas.

Com isso, quero propor menos uma separação fixa, enorme e intransponível entre as maneiras que as populações ocidentais historicamente têm entendido suas maneiras de dançar, e àquelas das populações não-ocidentais, indígenas, negras, diaspóricas, colonizadas⁴⁹, mas sim que podemos pensar sobre o efeito da ausência da alegoria do mestre-autor-criador-coreógrafo que *pensou e escreveu* suas coreografias para que seus alunos as apreendessem e as incorporassem através de intenso e rígido treinamento, para que a performance seja *representacional* o

⁴⁹ E acredito que discussões com a que realizamos junto de Alexandra Alencar na introdução, sobre as complexidades de práticas afro-brasileiras na contemporaneidade, são muito potentes na quebra dessa separação antes ilusória que categórica.

suficiente para haver presentificação. O que a ausência desses processos e sujeitos causam nas brincadeiras como o coco? Se esse Coreógrafo está ausente numa roda, quais assombrações se fazem presentes? Quais presentificações acontecem? Há fantasmas, espectros, assombrações nesses eventos? Se sim, quais? Talvez a rápida separação que o autor faz entre dança e coreografia possa indicar caminhos possíveis, mas provavelmente existam outros.

Essas questões nos levam ao segundo e último ponto. Além da dimensão “teletransportadora de presenças ausentes”, a coreografia carrega um segundo efeito que me parece especialmente interessante se paralela ao coco: a crítica contundente que o autor tece sobre certos movimentos. Dito de outra forma, talvez mais justa, o autor questiona as razões onto-políticas da *obrigatoriedade do movimento* na dança: a força que move a modernidade.

Como discutimos há pouco, o cerne da crítica de Lepecki reside na produção moderna de uma subjetividade capitalista, colonial, baseada principalmente na ebulição cinética, na reprodutibilidade incansável do movimento e da necessidade de se estar produzindo ações. É nesse ponto que o autor está em forte diálogo com o filósofo Peter Sloterdijk, para o qual “a ontologia da modernidade é um puro ‘ser-para-o-movimento’” [2017: 113], acumulando toda energia para a produção cinética dos “auto-móveis”. Para a modernidade capitalista, o silêncio e o “estar-parado” se apresentam como obstáculos.

No entanto, entendo que o conjunto de performances e danças que Lepecki reúne para tecer suas críticas ao “ser-para-o-movimento” moderno são potências de autocrítica da própria tradição ocidental em se reconhecer como moderna. Nesses contextos, de fato há potências particulares no “estar-parado”, no rastejar, na interrupção do movimento, na lentidão, no cair ao chão, na petrificação do corpo no espaço, na transpassagem e no aproveitamento de espaços não delimitados para a dança, enfim, em performances que se propõem se voltar para/contra a máquina do tempo coreográfica e *se refletirem* - nem que seja por um *espelho assombrado*, aqueles de filmes de terror nos quais vemos espíritos. Esses espelhos assombrados podem produzir rupturas interessantes no projeto onto-político do movimento moderno. Volto ao autor:

A repetição cria uma forma de ficar parado em pé que nada tem de imóvel. E a forma particular de repetição utilizada nessa cena de dança em *The Last Performance* é remanescente da paranomásia, um termo composto do grego *para*, simultaneamente “ao lado de” e “para além de”, e *onomos*, “nome”, indicando portanto pequenas variações de sentido, característica própria do trocadilho (LEPECKI, 2017: 120).

A paranomásia coreográfica na forma do ato-parado propõe um programa para o corpo, para a subjetividade, para a temporalidade e para a política, o qual liquefaz e desacelera não só os pressupostos da ontologia da dança, mas também as infelicidades e idiotices incrustadas na reprodução pela dança do projeto cinético da modernidade, na sua infinita aceleração e agitação. Uma desaceleração ontológica dessa ordem inaugura um projeto energético diferente, um novo regime de atenção, pois relança a figura do dançarino e de sua subjetividade por novas linhas de potencialidades para a ontologia política do coreográfico justo no momento de maior exaustão do movimento (LEPECKI, 2017: 124).

Ainda que a ideia de “repetição” que Lepecki está apresentando não seja a mesma contida na repetição da pisada ou dos recuos e avanços no coco, e que a paranomásia também não esteja presente (intencionalmente) nessas brincadeiras, é interessante pensarmos sobre essa “repetição-com-uma-diferença”, pois no coco o *repetir* pouco tem de *imitar* ou *parar* com o processo de invenção e surpresa. Nessa linguagem, seria, justamente, da sequência de movimentos como a pisada - que sempre volta forte ao chão - que nasceria a *umbiguidade* do samba, por nunca sabermos o que acontecerá após a próxima umbigada, ou quando o giro do outro terminar. Como vimos ao falarmos sobre as assombrações, se nesse samba de umbigada não exatamente dançamos presentificando nomes-criadores - como ocorre na paranomásia que brinca com a autoridade coreográfica -, de que maneira opera a insistência de certos movimentos nessas brincadeiras? São repetições que nos revelam lacunas: não espaços vazios, mas de fermentação.

Dito isso, voltamo-nos à roda de coco para pensarmos na possível descontinuidade que se gere, talvez, nessa proposição do “ato-parado” enquanto contra-narrativa onto-política dessa Modernidade compulsoriamente cinética. Como vimos, as festas de coco são espaços expressivos de produção de movimentos, sons, risadas, instrumentálias, como também de

“etiquetas particulares” para a dança, sempre prontas para serem desafiadas pela própria brincadeira. Inclusive, ao assentar nossa reflexão nas categorias de *brincadeira*, *descoreografia* e *corpos limiares* – carregados de *umbiguidades* -, o samba de coco seria uma dança pautada na própria enganação de uma lógica obrigatória de movimento, assentada na surpresa cinética, como um lápis que perfura o papel, ao invés de escrevê-lo.

Se Lepecki nos sugere que “não esqueçamos que a dança ocidental alcançou sua autonomia representacional (e portanto sua reivindicação a uma ontologia) tornando-se literalmente muda” [2017: 104] e que “o silenciamento do corpo pela coreografia realça seu comprometimento com a produção de um puro ser-para-o-movimento, um esplêndido mudo-móvel” (Idem), o que nos sobra de resíduo, talvez de reflexo nesse espelho assombrado no qual arremessamos nossa memórias, é que escapando dessa ontologia ocidental de movimento, a mudez consequentemente some. Certas ontologias de movimento não silenciaram seus corpos intencionalmente: pelo contrário, essas tradições foram marcadas, historicamente, pela paralisação e mudez *compulsórias*: pelo sequestro, pela colonização, pelo genocídio, pelo parar-através-da-morte. Há quem diga que o miudinho, forma de sambar muito comum em alguns sambas de roda e também visto nos cocos, vem do tempo de cativo, no qual as pernas não podiam dar passos muito longos, mas nem por isso se deixava de dançar ou fazer festa: nas noites, nos momentos de maior privacidade, podia-se dançar miudinho, mesmo com os pés presos, até onde a corrente deixava. Independente de qualquer “realidade” ou “ficcionalidade” contidas nessa associação, ela própria já diz muito sobre os processos colonizatórios.

Em um interessante texto de 2020, sobre o lugar dos (não-)movimentos na pandemia da COVID-19, chamado *Movimento na pausa*⁵⁰, o próprio Lepecki (2020) afirma que

Assim como Frantz Fanon descobriu que ser um *flâneur* em uma cidade francesa no século XX era uma proibição cinética absoluta para um homem negro, todos os motoristas negros nos Estados Unidos hoje sabem que a identificação da modernidade com o sujeito “automóvel” é uma promessa cotidiana e letal negada àqueles que “dirigem enquanto negros”. Ou, a propósito, àqueles que correm enquanto negros. Ou que caminham enquanto negros. Que apenas vivem enquanto

⁵⁰ O texto pode ser acessado no link: <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>.

negros. O contrário também é verdadeiro: toda pessoa negra nos EUA e no Brasil (e na Europa, e nas colônias alargadas do planeta...) sabe que *não se mover também não é uma opção*. (grifo do autor).

Dessa maneira, o que quero propor com essas reflexões assentadas no *se movimentar* e no *parar*, ao sobrepor as festas de meu campo com a crítica de Lepecki ao “ser-para-o-movimento”, é antes apontar para a multiplicidade de estatutos, importâncias e perspectivas acerca do movimento para diferentes contextos e ontologias, do que me opor ao que o autor está nos propondo. Se é, e concordo plenamente com André Lepecki nesse ponto, preciso e potente que reflitamos sobre o papel que o movimento historicamente tem tido na dança ocidental, é igualmente necessário que não abracemos essa crítica ao movimento de maneira cega e universal: se para certas tradições o movimento foi compulsório, para outras ele foi compelido e contido.

Nas brincadeiras de coco, a dança não se projetou muda, pois o coro da roda é preciso para que o coco seja cantado, tanto quanto as palmas sempre ajudaram na marcação das pisadas. Com isso, podemos nos perguntar: quais quebras, interrupções, divergências, discontinuidades os movimentos podem produzir nesses diferentes espaços, corpos, onto-políticas? Quais tensões, não somente diferentes assombrações, mas também diferentes processos de silenciamento e paralisação podem produzir?

Dando continuidade a essa discussão, é possível colocarmos em perspectiva os próprios espaços geralmente associados tanto à “dança ocidental coreografada” de maneira geral, como às brincadeiras afro-brasileiras, das quais o samba de coco faz parte. Ainda que Lepecki critique a importância histórica que a homogeneização, linearização, higienização, regulação, etc., dos espaços determinados para a dança acontecer tiveram à dança ocidental, ele não deixa de tomar esses espaços como “pontos de largada”: de maneira geral, para dançar, seria necessário um chão horizontal, liso, reto, vazio, delimitado, pronto para receber “A Dança”⁵¹.

⁵¹ Inclusive, um dos interessantes apontamentos de Lepecki nessa discussão “arquitetônica” da dança é a crítica sobre o entendimento de Raoul Feuillet do espaço de dança enquanto uma página em branco pronta para ser escrita pela dança ela mesma. Nesse entendimento, haveria uma contiguidade entre pista-página, como também entre corpo-lápis, evidenciando o projeto coreográfico de escrever (e regular) o dançar. Ver o terceiro capítulo de Exaurir a dança (2017), chamado *Desabar a dança: a construção do espaço em Trisha Brown e La Ribot*. O que nos leva, novamente, à analogia de pensar nessas brincadeiras enquanto lápis que furam folhas de papel no lugar de escrevê-las...

Se comparado ao samba de coco, vemos que a diferença é gritante. Nesse caso, essas festas geralmente acontecem em espaços públicos, como praças e ruas, ou abertos ao público, como em casas de brincantes ou espaços outros que abrigam esses eventos. Além disso, geralmente é preferido solos menos “artificiais”, terreiros com terra e grama - bem mais confortáveis para pisadas fortes e constantes de pés descalços -, não necessariamente “limpos” ou alisados, e os espaços delimitados para a dança podem ser menos regulados, indo do entorno da roda até seu centro.

Desse modo, há duas arquiteturas em discussão, que poderíamos pensar como o palco e a rua. É evidente que não há como instituir regras ou generalizações, no sentido de que tanto brincadeiras populares, hoje em dia, “invadem” espaços mais institucionalizados, como teatros, escolas, auditórios, centros de arte, etc., como também outras tradições artísticas, inclusive ocidentais, acontecem em espaços e projetos públicos. Um dos efeitos da modernidade é embaralhar categorias, identidades e tradições, e é necessário mantermos essas complexidades em mente também ao longo de nossas críticas⁵². No entanto, a rua enquanto encruzilhada, espaço de circularidade, troca, ambiguidades e *umbiguidades*, transferências, dívidas, negociações, continua nos oferecendo conceitos importantes para a compreensão de determinadas performances brasileiras. Sobre o conceito de *encruzilhada*, resgato Leda Martins (2002), para pensarmos de que maneira ele auxilia - e transborda - a dimensão arquitetônica-espacial dessas brincadeiras:

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. (...). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (...). Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos (MARTINS, 1997: 25-26).

⁵² Ainda que, com essa constatação, também possamos apontar que dificilmente essas performances “invadem” esses espaços sem serem diretamente coagidas ou indiretamente afetadas. Normalmente, a dinâmica dessas práticas são alteradas em algum sentido. Espetáculos que levam grupos de samba de coco a se apresentarem em palcos para grandes plateias, por exemplo, alteram profundamente o funcionamento das rodas de coco. Como contavam Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, sobre um mestre jongueiro frustrado em ter que ensinar jongo para crianças de uma escola *na* sala de aula, em vez de no terreiro da escola, de chão de terra: perguntava ele, “como se faz um negócio que é redondo em um lugar que é quadrado?” (SIMAS; RUFINO; 2018; p. 76).

Nesse sentido, se Lepecki admite “o palco” como um espaço construído coreograficamente sobre fortes e distintas forças políticas na modernidade, igualmente a rua - e com ela as encruzilhadas, festas e brincadeiras que são sustentadas por ela - seria povoado por forças, por sua vez, descoreográficas, fugídias, brincantes. De certa forma, o próprio Lepecki abre caminhos para se pensar nos distintos efeitos que os movimentos podem produzir. Também no texto citado acima, *Movimento na pausa*, o autor propõe que “é essa contradição que o atual fascismo neoliberal tenta resolver, isto é: dado que o movimento é a promessa que agita o projeto de liberdade liberal, ele deve, por isso mesmo e necessariamente, se tornar aquilo que a governança deve policiar, gerir, controlar e vigiar” (LEPECKI, 2020). Em outras palavras, “a contradição: é pelo movimento que se escapa dos aparelhos disciplinares de captura; mas é também pelo movimento que os sistemas de poder perfuram e quebram um sujeito até à sujeição, tal como se amansa e se domestica um animal selvagem (como Henri Lefebvre observou tão bem)” (Idem). Por esse caminho, a brincadeira descoreográfica-descoreografante do coco, transgressora, poderia se tornar um conjunto de movimentos antes contra-narrativos perante à onto-política do “ser-para-o-movimento”, do que um simples alimento a ela.

Na introdução, e por isso me sinto mais aliviado, já havia pontuado que minha intenção era tanto brincar, quanto dançar com as palavras, deixando essas festas contaminarem meu texto. Além de muitas outras coisas, como vimos, as festas de coco costumam bagunçar a temporalidade: aquilo que ocorre nos corpos, a dificuldade de se separar um movimento do outro – a pisada do recuo, ou do avanço, o giro da pisada, o bater das palmas da umbigada, a umbigada da gargalhada, cada passo de cada passo -; essa confusão também invade o tempo. Nessas brincadeiras festejadas, como nessas festas brincadas, é difícil se eleger um tempo único, entre passado, presente e futuro. É, aqui, acredito, que o conceito de *ancestralidade* ganha lugar e potência. Retomando Leda Martins (2002; p. 85), a autora diz:

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva.

De maneira similar, Renata de Lima Silva e Eloisa Marques Rosa, em trabalho sobre a Suça, uma complexa manifestação de batuque afro-católico encontrado sobretudo em Goiás e Tocantins, apresentam-nos também maneiras muito interessantes de se compreender a ancestralidade nessas festas populares (SILVA, ROSA, 2017; p. 257-258):

O conceito de ancestralidade pode então ser pensado, sobretudo a partir da contribuição de Oliveira (2007) como um pensamento cultural que parte do corpo para uma existência coletiva, pois é o corpo o lócus da experiência em que a memória reside. A ancestralidade não é assim uma volta ao passado, ao contrário disso trata-se de uma atualização da tradição na experiência do corpo. No corpo se inscreve um processo de transformação da tradição a partir de trocas com o ambiente. Há nas manifestações corporais negro-africanas um arsenal de códigos que compõem a memória coletiva e que, na Suça, tem como potência geradora a ancestralidade, ampliando a compreensão dos batuques para além do sentido somente de resistência.

Nesses termos, retomamos não somente a consideração de que a memória reside no corpo, como também podemos, neste encerramento, considerar a ancestralidade como uma complexa articulação de distintas temporalidades. De maneira alguma ela seria equivalente ao simples retorno ao passado histórico e mítico: ela reside na *bagunça temporal*, emblemáticas nas brincadeiras populares. Ao falar de “atualização da tradição na experiência do corpo”, as autoras impulsionam esse importante conceito, assentando-o nas inventividades corporais que os corpos limiães planejam e praticam nas rodas e encruzilhadas: resgata-se movimentos muito antigos para se criar o novo; encorpora-se movimentos de um passado distante para se brincar no agora, esperando um amanhã mais alegre. Sem dicotomias, dualidades ou fronteiras nítidas entre os tempos: a ancestralidade dessas práticas não apenas institui uma forma outra de se movimentar no espaço - um regime outro de corporalidade -, mas também um outro tempo. Para as autoras, “desse modo, a memória da África, tanto histórica como mítica e imaginada, é o que constitui, em primeira instância, a noção de ancestralidade que opera nos corpos limiães das encruzilhadas de batuques como o tambor de crioula, o samba de roda, o coco, o jongo e a suça” (SILVA, ROSA, 2017; p. 255-256).

Entre muitas perguntas, metáforas, tensões e lacunas, o que nos sobra é a festa, a dança, a alegria. Conjura-se o corpo limiar para brincar nas rodas e sambadas com multidões de corpos que se movem e se constroem junto. Essas festas bagunçam os corpos e os tempos, resgatam e arremessam. Elas também criam ironias e metáforas. Nas batucadas, reside a potência sincopada de uma umbigada: a *umbiguidade*. “Sustentar a pisada” é, em muitas manifestações e brincadeiras afro-brasileiras, encontrar força e energia em meio ao cansaço da festa para se continuar pisando, na pancada do ganzá. Não se pode parar. Essa concepção pode facilmente ser conectada a todos os obstáculos que as populações negras, pardas e indígenas historicamente enfrentaram e enfrentam na experiência brasileira: ainda assim, eles e elas sempre sustentaram a pisada, e nunca pararam. Como dizem, *sustenta a pisada*⁵³.

⁵³ Assim mesmo, no imperativo linguístico, como os “atos de fala” de John Austin (1962), “quando dizer é fazer”...

5. Referências

- ACSELRAD, Maria. **Dançando contra o Estado**: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. Revista *Ñanduty*, Dourados, v. 5, n. 6, p. 146-166, 2017.
- ACSELRAD, Maria. **Dançando contra o Estado**: a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de goiana/pernambuco. 2019. 326 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia- PPGSA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.
- ALENCAR, Alexandra E. V. **Dançando as novas africanidades**: diálogos com os praticantes de maracatu e dança afro em Florianópolis. Dissertação de mestrado. UFSC, 2009.
- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**; preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga; São Paulo, Duas Cidades, 1984. 506p.
- AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes médicas, 1990. [How to do Things with Words?, 1962].
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século xx. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Cocos**: alegria e devoção. Natal: Edufrn, 2000. p. 21-40.
- BUTLER, Judith. 2001. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. L. (org.) **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. pp. 151-172.
- CASTRO, Eduardo V. de. 1979. **A fabricação do corpo na sociedade xinguana**. Boletim do Museu Nacional 32.
- CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia. Presentación. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (org.). **Cuerpos en movimiento**: antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 9-13.
- CITRO, Silvia. Cuando escribimos y bailamos: genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (org.). **Cuerpos en movimiento**: antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 17-64.
- GARRABÉ, Laure. La brincadeira, genre métis: performance, dissensus et esthétique décoloniale. **Vibrant**: Virtual Brazilian Anthropology, [S.L.], v. 14, n. 1, p. 61-80, jan. 2017. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1809-43412017v14n1p061>.
- HEAD, Scott. Dedos que dançam e fazem 'dançar': Contrapondo gestos necropoéticos num momento de perigo. In: ACSELRAD, Maria; GARRABÉ, Laure. (Org.). **Campo de forças**: olhares antropológicos em dança e performance. 1ed. Belém: PPGartes-UFPA, 2020, p. 279-304.

HEAD, Scott. **Reinventando a roda**: inversões e reversões de uma antropografia do sujeito. *Ilha - Revista de Antropologia*, v. 12, p. 59-81, 2010.

INGOLD, Tim. (2010). **Da transmissão de representações à educação da atenção**. *Educação*, 33(1).

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida**: emaranhados criativos num mundo de materiais, In *Horizontes Antropológicos* n°37, p. 25-44, 2012.

KAEPLER, Adrienne L. A dança segundo a perspectiva antropológica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. 2. ed. Belém: Ppgartes/Ica/Ufpa, 2018. p. 97-121.

LATOURE, Bruno. (2020). **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza do Antropoceno. São Paulo: Ubu Editora; Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017. 258 p.

LEPECKI, André. **Movimento na pausa**. Contactos. Rio de Janeiro: 2020. Disponível em: <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Pós-Lit/Ufmg, 2002. p. 69-91.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. p. 401- 422.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, v.39, n.1, p. 13-37, 1996.

RAPOSO, Paulo. No performance's land?: interrogações contemporâneas para uma teoria da performance. In: RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia Z.; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa (org.). **A terra do não-lugar**: diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Edufsc, 2013. p. 13-17.

SILVA, Marcela Maria Soares da. **“Haja vida”**: teatro à deriva em São Paulo. 2020. 256 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2020.

SILVA, Renata de Lima. **Sambas de umbigada**: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 147-163, mai. 2010.

SILVA, Renata de Lima; ROSA, Eloisa Marques. **Performance Negra e a Dramaturgia do Corpo no Batuque**, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 249-273, maio/ago. 2017.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance: [prefácio]. In: DAWSEY, John C.; MULLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (org.). **Antropologia e performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 9-16.

TURNER, Victor. **A floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EdUFF; 2005.