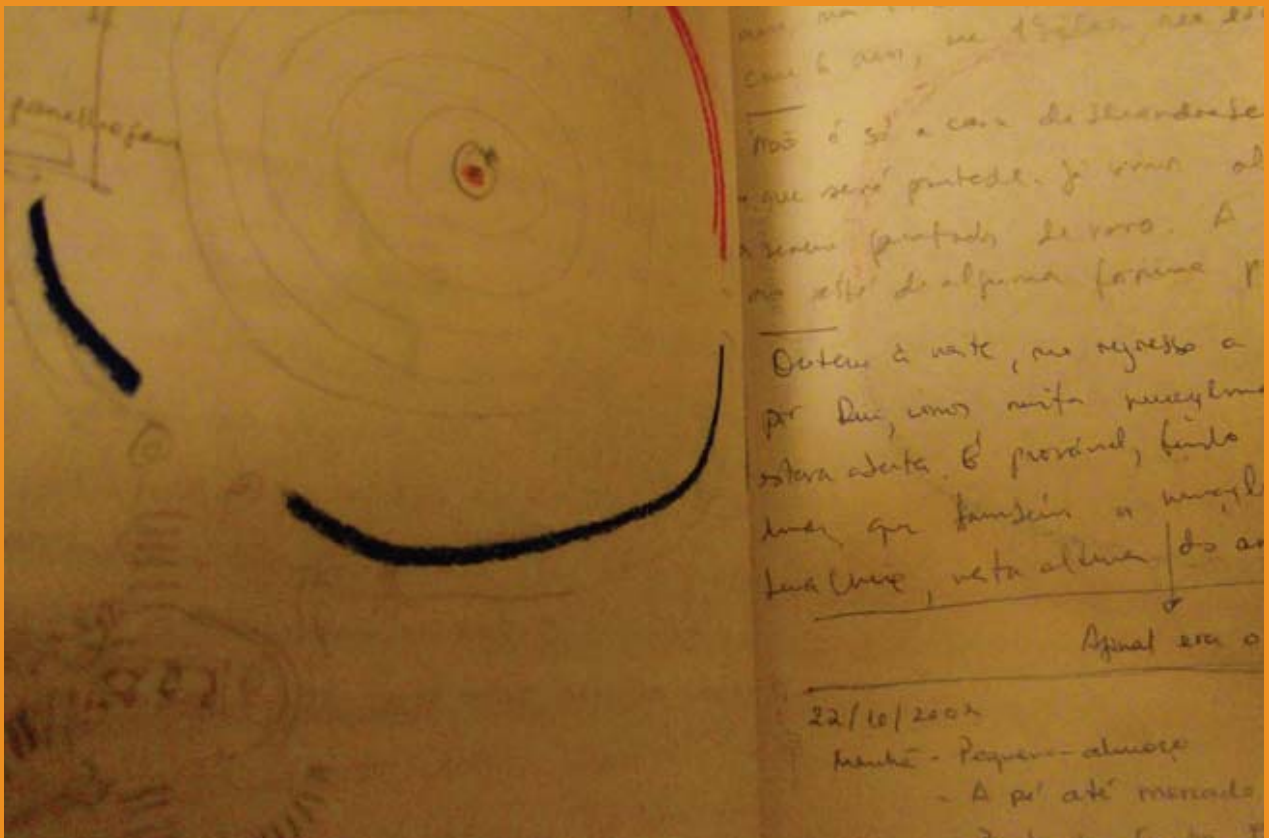


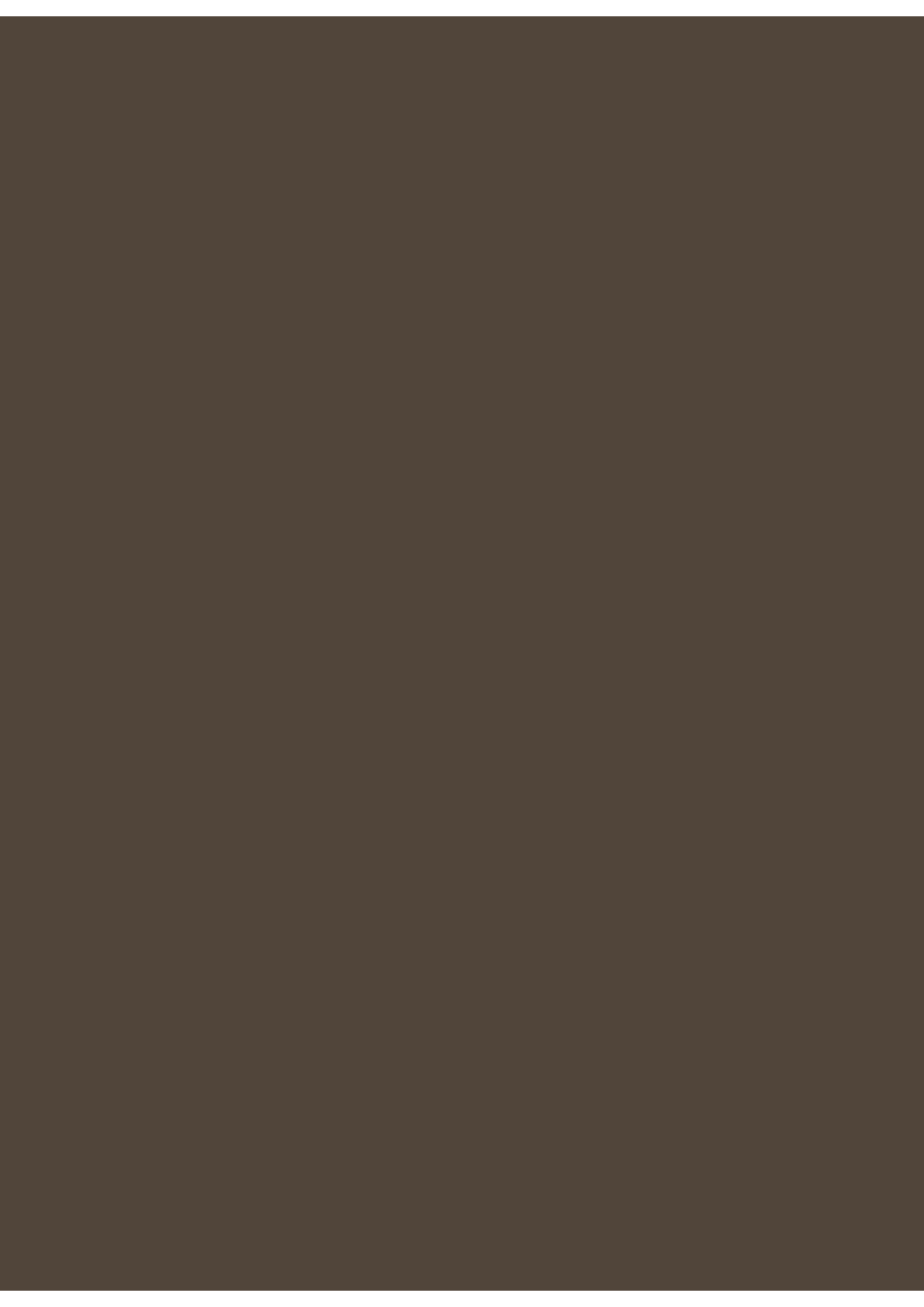
OS ARQUIVOS DOS ANTROPÓLOGOS

ORGANIZAÇÃO

Sónia Vespeira de Almeida

Rita Ávila Cachado





OS ARQUIVOS DOS ANTROPÓLOGOS

ORGANIZAÇÃO

Sónia Vespeira de Almeida

Rita Ávila Cachado

TÍTULO

Os Arquivos dos Antropólogos

ORGANIZAÇÃO

Sónia Vespeira de Almeida

Rita Ávila Cachado

DESIGN E PAGINAÇÃO

Rosa Quitério

EDIÇÃO

Palavrão, Associação Cultural

DEPÓSITO LEGAL

419762/16

IMPRESSÃO

Gráfica 99

ISBN

978-989-20-7262-3

1.ª Edição

Lisboa, Dezembro 2016

** Alguns autores não adoptam
o acordo ortográfico em vigor*



PALAVRÃO

OS ARQUIVOS DOS ANTROPÓLOGOS

Organização: Sónia Vespeira de Almeida e Rita Ávila Cachado

- 7 **AGRADECIMENTOS**
- 9 **INTRODUÇÃO.** *Os arquivos dos antropólogos.
Recolhas, partilhas e futuros*
Sónia Vespeira de Almeida e Rita Ávila Cachado
- 17 *Vozes intuídas, silêncios recuperados: as etnografias
de um arquivo não etnográfico*
Frederico Delgado Rosa
- 27 *Tempos e vozes de uma pesquisa etnográfica:
reflexões sobre o 'arquivo da laranjinha'*
Graça Índias Cordeiro
- 37 *Micrografias do arquivo: uma nota de rodapé
e um ofício colonial*
Ricardo Roque
- 49 *Da reflexão teórica sobre a dança ao trabalho
de campo e vice-versa*
Maria José Fazenda
- 59 *A fotografia perdida ou a revisitação dos arquivos
etnográficos*
José Mapril
- 67 *Guardado para não ser mostrado ou o que fica
das experiências de trabalho de campo*
Humberto Martins
- 79 *Arquivos etnográficos... com plantas e imagens
de animais*
Amélia Frazão-Moreira

- 89 *Um lugar para o desenho na pesquisa etnográfica –
incursões nos arquivos de uma experiência*
Ana Isabel Afonso
- 101 *De que falam as coisas em trânsito? Registrar a
materialidade quotidiana em contextos migratórios.*
Marta Vilar Rosales
- 109 *As múltiplas vidas dos arquivos de campo
– Tupinambá de Olivença 1997-2014 (Brasil)*
Susana de Matos Viegas
- 121 *Do terreno para o arquivo. Reflectindo sobre
itinerários etnográficos*
Inês Lourenço
- 131 *Do papel ao multimédia: o arquivo como
um caos de bits e bytes*
Sónia Ferreira
- 143 *Diários de campo: modos de fazer, modos de usar*
João Leal
- 155 *A vida não é para arquivar: sobre o que se guarda
e o que se deita fora.*
Filomena Silvano
- 165 *Appenzzell ou a destruição dos arquivos*
Nélia Dias

**DA REFLEXÃO TEÓRICA
SOBRE A DANÇA AO TRABALHO
DE CAMPO E VICE-VERSA**

Maria José Fazenda

Companhia Maior-Arquivo

Vista Organizar Acção Partilhar Editar identificadores

Pesquisa

Nome	Data de alteração	Tamanho	Tipo
ACTIVIDADES CM 2012	05/07/2013, 14:23	370 KB	PDF
assinatura.BelaAdormecida	14/10/2010, 20:48	56 KB	Imagem JPEG
CADERNO DE CAMPO 1-Bela Adormecida.docx	03/11/2015, 17:42	143 KB	Word
CADERNO DE CAMPO 2-Maior.docx	30/11/2011, 19:11	122 KB	Word
CADERNO DE CAMPO 3-Estalo Novo.docx	26/01/2015, 12:26	477 KB	Word
contactos dos intérpretes dados pelos próprios a 15.Jan.2011.pdf	12/04/2011, 09:14	6,5 MB	PDF
contactos participantes.xls	21/10/2010, 12:44	26 KB	Micros...ksheet
Convocato_ria Assembleia Geral CM Abril 2012 OK.docx	16/04/2012, 18:03	27 KB	Word
CVs Companhia Maior.pdf	30/07/2010, 19:25	12,4 MB	PDF
Dados dos fundadores da Companhia Maior	14/10/2010, 20:48	31 KB	Micros...dsheet
Digressão Maior e Estalo Novo.docx	30/01/2015, 18:09	76 KB	Word
Dossier Companhia Maior.pdf	03/02/2010, 12:01	125 KB	PDF
entrevista a Jacinto Lucas Pires.pdf	25/05/2010, 14:40	704 KB	PDF
Entrevistas	13/05/2015, 16:02	--	Pasta
ENTREVISTAS- Transcrições	16/05/2015, 18:36	--	Pasta
Estalo Novo- Dossier de imprensa	26/01/2015, 12:42	268 KB	PDF
FILMES oficiais criações	26/01/2015, 12:57	--	Pasta
flyer espect.Portimãopdf	16/01/2011, 21:49	11,2 MB	PDF
Fotos Companhia Maior - oficiais	30/09/2015, 16:38	--	Pasta
Fotos Maior - ©Companhia Maior Foto de Bruno Simão	22/01/2015, 10:57	--	Pasta
Fotos Maior Bruno Simão	19/09/2012, 18:11	2,3 MB	PDF
Fotos1- 8 Set.2010	03/10/2010, 12:31	--	Pasta
Fotos2-15 Set.2010	03/10/2010, 12:31	--	Pasta
Fotos3- 20 Set.2010	03/10/2010, 12:31	--	Pasta
Fotos4- 8 Out.2010	24/01/2015, 16:34	--	Pasta
Fotos5- 22 Out.2010	24/10/2010, 23:31	--	Pasta
Fotos6- 15-16Jan.2011	22/11/2011, 13:56	--	Pasta
Fotos7-20 Out. 2011	07/09/2013, 18:27	--	Pasta
Fotos8- 4 Nov.2011	30/08/2013, 12:27	--	Pasta
Guião Maior-p.1	19/05/2015, 19:58	1,5 MB	Imagem JPEG
Guião Maior-p.2	19/05/2015, 19:58	1,4 MB	Imagem JPEG
Guião Maior-p.3	19/05/2015, 19:59	1,4 MB	Imagem JPEG
guião para as entrevistas.docx	05/09/2013, 13:24	54 KB	Word
Historial CM- dez.2013.docx	12/12/2013, 12:13	15 KB	Word
Historial CM- jul.2015.docx	24/07/2015, 13:07	22 KB	Word
Historial CM- out.2014.docx	06/10/2014, 21:19	17 KB	Word
Maior-noticia no Expresso.pdf	11/12/2011, 15:14	14,3 MB	PDF

Arquivo Companhia Maior.
Captura de ecrã.

ANTES DE PROCURAR RESPONDER ÀS QUESTÕES que a Sónia Vespeira de Almeida e a Rita Ávila Cachado lançaram como mote para estes encontros, permitam-me que apresente o trabalho que tenho vindo a desenvolver no campo da investigação em dança, para que melhor possa enquadrar a natureza e a finalidade dos registos que realizo durante o trabalho de campo, das informações e documentos que arquivo e dos critérios que presidem à decisão do que se publica ou do que se guarda.

Quando comecei a refletir sobre a dança numa perspetiva antropológica, no início da década de 1980, deparei-me com um duplo problema: na literatura sobre teoria e história da dança ocidental predominavam os preconceitos e eurocentrismo relativamente às danças praticadas em outros contextos socioculturais; na literatura antropológica, área em que o interesse pela dança, sobretudo quando praticada em contextos rituais, era significativa, os estudos sobre a dança teatral de tradição euro-americana eram, neste campo disciplinar, praticamente inexistentes, como mais tarde documentaria (Fazenda, 1998). Terá sido esta constatação que me fez orientar a pesquisa no sentido de avaliar a operacionalidade e o alcance de teorias e conceitos que foram sendo forjados pelas ciências sociais sobre a dança teatral de tradição euro-americana, pela qual me tinha desde sempre interessado e em que tinha feito uma formação como profissional. Comecei, pois, por privilegiar a reflexão teórica em detrimento do trabalho de campo, *stricto sensu*.

Questionei o uso e a operatoriedade teórica de conceitos fabricados em outras épocas que enformam discursos e representações sobre a “nossa” dança relativamente à dos “outros” e operam por exclusão, tais como os de “dança étnica”, “dança folclórica” e dança “como forma de arte”, recorrentes numa boa parte da literatura teórica sobre a dança, procurando, alternativamente, conceitos que recortassem de forma mais adequada e transcultural a diversidade das práticas da dança, como os de dança ritual, dança social e dança teatral (Fazenda 1993). Procurei desmontar a perceção

frequentemente expressa de que a dança teatral seria uma prática veiculadora de uma linguagem universal, desencadeada pela emoção, com propósitos eminentemente estéticos e dissociada de todos os outros aspetos da experiência e da vida humanas, defendendo, pelo contrário, que a dança é uma prática cujas formas, sentidos e discursos produzidos pelos praticantes são indissociáveis da particularidade do contexto social, cultural, político e histórico em que se desenvolvem (Fazenda 1996), e relevando, paralelamente, os contributos da antropologia para o entendimento da dança como uma forma de cultura de extrema importância na vida das comunidades humanas (Fazenda 1998, 2014).

Apoiada nas orientações teóricas interpretativas e estudando casos concretos, procurei defender e demonstrar que a dança teatral é uma atividade caracterizada pela reflexividade, através da qual os criadores refletem, de forma crítica e criativa, sobre a sua própria sociedade e cultura e materializam uma forma de experiência, isto é, através da qual os criadores olham para si próprios, não como uma imagem refletida no espelho, mas olham, interpretando-se (Fazenda 2012).

Uma premissa fundamental que conduz o trabalho que tenho realizado é a de que, na dança, a cultura está incorporada nos corpos em movimento que, ao mesmo tempo, constroem a cultura. A cultura é decretada pelos próprios atores sociais no decurso da efetuação das práticas dançantes, pelo que é importante percebermos o que é “dito”, de que modo é “dito” e por que mecanismos é “dito”, através do movimento no tempo e no espaço. Em práticas como a dança, o movimento do corpo é investido de ideias, significados e símbolos pelos grupos humanos que o realizam num determinado contexto; e em função do lugar na estrutura social e política em que os sujeitos se encontram posicionados. Como defende Kaeppler (1999: 22), “meaning in a larger sense (such as symbolic, narrative and so forth) is not inherent in movement itself, but is attributed to movement by people who are part of the larger activity and depends on knowledge of the cultural systems, such as male and female roles in movement, social status, social structure and access to politics and power”.

Consequentemente, torna-se fundamental adotar uma metodologia de análise e registo, de textualização, do movimento. Esta é, porém, uma tarefa que se encontra dificultada pela natureza efémera, transitória, da dança. Para obviar a este problema, alguns antropólogos da dança têm recorrido a escritas codificadas, sistemas de notação, de que o Benesh e o Laban são, porventura, os mais complexos e completos. Estes sistemas de escrita têm, contudo, algumas limitações: dada a sua complexidade e o longo período de aprendizagem a que obrigam, são conhecidos por pouquíssimas pessoas; salvo raras exceções, não são matéria de ensino-aprendizagem nas academias de dança; e se possibilitam transportar para o futuro uma representação dos traços perdidos da própria dança, do próprio movimento, não permitem, em contrapartida, captar o carácter singular de uma performance, o seu carácter único, ou seja, as subtilezas interpretativas associadas à vivência do corpo num tempo particular, nem as experiências concretas vividas pela sua execução.

Contudo, como defende pragmaticamente Buckland (1999: 6), não poderemos reduzir essa dificuldade a um lamento, devendo-se, pelo contrário, encontrar uma metodologia de observação e de registo do movimento que, na minha perspetiva, deve ser adequada às finalidades do trabalho e aos objetivos nele preconizados.

Entendo, na esteira de Kaeppler (1999: 15), que o trabalho da antropologia da dança não deve ser confundido com o dos folcloristas ou, acrescento, o dos arquivistas, que têm como tarefa recolher danças. A atividade dos antropólogos consiste em compreender o movimento num contexto das práticas culturais, das experiências sociais, das representações de um determinado grupo, mais ou menos alargado, organizado a partir de determinados propósitos e convenções. É no contexto que os significados, os sentidos e as experiências que o movimento transporta se compreendem.

Importa, pois, sublinhe-se, não negligenciar a materialidade do movimento. É importante adquirir competências de observação e de análise do movimento e procurar o que designo por coração cinestésico da dança ou o núcleo estilístico do movimento do corpo, ou seja, as propriedades que resultam da combinação e da articulação de quatro fatores indissociáveis implicados

em qualquer movimento: os aspetos qualitativos do movimento – espaço, tempo, fluxo e peso –; a forma particular de usar o corpo, isto é, as partes do corpo envolvidas no movimento e as ações que realiza; a duração temporal; e a forma como o corpo usa o espaço (Fazenda, 2012: 79-90).

Como antropóloga, estou interessada nos sentidos intrínsecos ao movimento do corpo, ou melhor, nos sentidos produzidos pelo corpo em movimento; nas experiências e contextos que conduzem à construção e efetuação desses textos; e nas perspetivas, nas interpretações, nos discursos produzidos pelos próprios praticantes sobre as suas práticas e experiências.

Logo, no trabalho de campo, eu tenho de conduzir o meu olhar, de recolher informação e documentação que, em função de um caso e problema concretos, me permitam tornar inteligíveis estas várias dimensões da realidade – as ações, as vivências e as representações dos sujeitos.

Foi nesta perspetiva que constituí o “Arquivo-Companhia Maior”, para dar o exemplo de um trabalho mais recente, mas também do arquivo mais sistematizado e completo que construí. Ele é o resultado do trabalho que desenvolvi com a Companhia Maior, um grupo profissional cujo elenco tem, na sua maioria, mais de 60 anos de idade. A companhia, vocacionada para as artes performativas – teatro, dança, performance –, foi criada em 2010, e encontra-se em residência no Centro Cultural de Belém (CCB), uma estrutura de programação e de produção de espetáculos, em Lisboa.

Tenho acompanhado a sua atividade desde o início, sobretudo entre 2010 e 2013, período em que o fiz de forma mais constante, aquando da criação e da apresentação de três das suas peças: *Bela Adormecida* (2010), com texto e encenação de Tiago Rodrigues, *Maior* (2011), com coreografia de Clara Andermatt, e *Estalo Novo* (2013), com direção artística de Ana Borralho e João Galante.

Interessei-me por duas das dimensões do trabalho desta companhia: a da criação e a da interpretação. No que diz respeito à primeira, situamo-nos no domínio das representações que os criadores transportam para cena;

enquanto na segunda, no domínio da experiência vivida pelos intérpretes. Houve, pois, dois conjuntos de questões que me guiaram no trabalho de campo, na análise e na pesquisa teórica, cada um dos quais dirigido a um grupo de agentes artísticos: aos impulsionadores do projeto e aos criadores, por um lado, e aos intérpretes, por outro. O que é que procuram aqueles criadores, quais são os seus objetivos? Que ideias, experiências e visões do mundo exprimem nos espetáculos? Qual o contexto artístico e social que enforma o seu trabalho? E os intérpretes, o que os motivou a integrar a Companhia Maior? O que experienciam? O que é que este trabalho significa para si? Coincidirão as suas motivações com os propósitos dos criadores?

Para responder a estas questões (algumas, formuladas à partida, outras, surgidas posteriormente), observei aulas, tendo participado em algumas delas, assisti a ensaios, vi espetáculos, conversei informalmente com todos os participantes, entrevistei criadores e intérpretes. Porque observação e diálogo complementam-se.

Construí um diário de campo, onde anotei o conteúdo de todas as conversas que me pareceram pertinentes, registei desabafos e estados de espírito dos participantes; os momentos mais felizes e os guiados por algum desânimo. Sempre que pude, e entendi que tal não perturbaria a concentração dos participantes ou não invadiria a sua privacidade, fotografei e filmei situações de interação entre eles ou gestos e secções coreográficas. Após cada dia de trabalho, passava a limpo toda a informação para o computador, fazendo corresponder uma determinada imagem ou filme à situação descrita que aquele complementasse ou ilustrasse, interligando, assim, desde logo, as fontes orais, as escritas e as visuais. Era importante fazê-lo de imediato para poder acrescentar eventuais informações ou o teor de conversas que guardara na memória e que as circunstâncias em que teriam ocorrido me desaconselharam, por qualquer razão, a anotar ou registar no momento.

Neste arquivo virtual, está ainda armazenada e sistematizada outro tipo de documentação. Ainda no âmbito das fontes primárias criadas por mim, enquanto antropóloga, para além do caderno de campo, guardo também as transcrições integrais de todas as entrevistas realizadas. Somam-se a

estes materiais outras fontes recolhidas: tabelas de ensaios, programas dos espetáculos, críticas, fotografias e filmes feitos por profissionais; entrevistas e documentários realizados por jornalistas sobre a companhia ou sobre uma das obras.

Nem toda a documentação arquivada foi usada no trabalho antropológico. Tenho dificuldade em distinguir os materiais que o não foram por não se terem revelado pertinentes na investigação e os que não tendo sido explicitamente utilizados não deixaram de ser importantes para, em determinado momento, me ajudarem a fazer opções e a definir percursos dentro da investigação. Talvez seja, aliás, por reconhecermos a utilidade de tudo aquilo que se refira ao nosso objeto de estudo que tendemos a ceder à obsessão arquivista, característica dos antropólogos já assinalada por colegas que participaram no ciclo “Fins de Tarde com a Antropologia. Conversas sobre Arquivos Etnográficos”.

Uma parte dos materiais registados – para além das descrições, também análises de factos observados, conceitos e temas suscitados ao longo do trabalho de campo e interpretações acrescentadas entre parênteses retos no corpo das notas – foi usada em apresentações que fiz em ocasiões de âmbito académico e num texto que escrevi¹. De entre os materiais não usados, alguns poderão ainda iluminar novos estudos ou abordagens; outros, por questões de confidencialidade manter-se-ão reservados. No meu caso, esse cuidado não deve tolerar lapsos, pois uso os nomes reais dos meus interlocutores. Tomei essa opção, desde o início, pelo facto de trabalhar sobre uma atividade cujos intervenientes têm uma dimensão pública. Usar os nomes reais dos artistas – criadores e intérpretes – é uma forma de prestar tributo ao trabalho artístico que realizam e de reconhecer o *status* público inerente à sua atividade.

1 A primeira, intitulada “Dança para todos: juniores e seniores na cena coreográfica atual”, foi apresentada na conferência internacional “Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea”, em 2012. A segunda, intitulada “Dançar na Companhia Maior: ‘Rejuvenescer? E é preciso?’”, no “V Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia”, em 2013. A terceira, intitulada “Criar e interpretar na Companhia Maior: memórias de vida, mudanças na continuidade e experiências de transformação”, no âmbito dos Seminários CRIA, em 2015. O texto intitula-se “Criar e interpretar na Companhia Maior: Memórias de vida, experiências de continuidade e de transformação” (em processo de publicação).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCKLAND, Theresa J. (1999), “Introduction: Reflecting on Dance Ethnography” in Theresa J. Buckland (ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, London, Macmillan Press: 1-10.

FAZENDA, Maria José (1993), “Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporânea: Repensar conceitos e categorias”, *Antropologia Portuguesa*, 11: 67-76.

FAZENDA, Maria José (1996), “O corpo naturalizado: Experiência e discurso sobre duas formas de dança americanas” in Miguel Vale de Almeida (org.), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta: 141-153.

FAZENDA, Maria José (1998), “A dança no seio da reflexão antropológica: Contributos e limitações herdados do passado com ecos no presente”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 38, 1-2: 61-79.

FAZENDA, Maria José (2012), *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* (2.^a edição revista e atualizada), Lisboa, Colibri.

FAZENDA, Maria José (2014), “A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral” in Paula Godinho (coord.), *Antropologia e Performance: Agir, Atuar, Exibir*, Castro Verde, 100LUZ: 53-76.

KAEPPLER, Adrienne L. (1999), “The Mystique of Fieldwork” in Theresa J. Buckland (ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, London, Macmillan Press: 13-25.

NOTA BIOGRÁFICA

Maria José Fazenda

Professora Coordenadora na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Investigadora integrada do CRIA (ISCTE – IUL). Fez o Curso de Dança do Conservatório Nacional. Foi crítica de dança do jornal *Público*. Organizou a antologia *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal* (Cotovia e Danças na Cidade, 1997) e é autora, entre outras publicações, de *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* – 2.^a edição revista e atualizada (Colibri, 2012 [Celta, 2007]).

