

POR UMA DANÇA QUE NÃO SEJA “POPULAR”: ALGUMAS PISTAS SOBRE A QUESTÃO DAS HIERARQUIAS NA DANÇA

*FOR A DANCE THAT IS NOT "POPULAR":
SOME TRACKS ON THE QUESTION OF HIER-
ARCHIES IN DANCE*

Victor Hugo Neves de Oliveira.

Mestre em Ciência da Arte (UFF). Doutor em Ciências Sociais (UERJ com estágio doutoral em Paris X). Professor do Departamento de Artes Cênicas/UFPB.

dolive.victor@gmail.com

RESUMO

O artigo proposto busca analisar a questão das hierarquias na dança e, com isso, discutir a importância de se pensar a dança como cultura a partir da ideia de contextos e epistemologias locais. Para tanto, o texto parte da questão: “como operar com não-hierarquizações nos discursos sobre dança”. Utilizo-me da categoria contexto para estruturar a noção de que cada modo de produção em dança possui uma lógica que é particular e, portanto, incomparável.

Palavras-chave: *dança; contexto; hierarquias.*

ABSTRACT

The proposed article seeks to analyse the issue of hierarchies in dance and thus discussing the importance of thinking dance as culture from the idea of context and local epistemologies. To do so, the text starts from the question : « how to operate with non-hierarchizations in our speeches about dance ». I use the context category to structure the notion that each mode of production in dance has a logic that is particular and incomparable.

Keywords: *dance; culture; hierarchies.*

Em outros tempos, pode-se dizer que os conhecedores de dança eram pessoas que afirmavam coisas sobre dança. Pessoas com amplas experiências e um alto nível de conhecimentos práticos. A imagem do conhecedor era inquestionável, sóbria e, aparentemente, coerente. O conhecedor falava da dança no singular e criava classificações entre diversos modos de fazer dança. Estas classificações diziam respeito a um conjunto de procedimentos que visavam instituir valores simbólicos. E, por conta disso, nesta conjuntura, as danças eram hierarquizadas a partir da questão “quem dança o que?”

Atualmente, a imagem do conhecedor de dança é uma imagem retrógrada, anacrônica e pouco compatível com os pensamentos em circulação. Entretanto, ainda hoje, os efeitos da herança deixados por estes conhecedores, uma herança de conteúdo colonialista e dominador, integram, em muitas instâncias, os discursos sobre este gênero artístico, estruturando modos de pensar hierárquicos sobre a arte coreográfica. É comum, por isso, ouvir-se que “o bale é a base de tudo”, que a “dança popular não possui técnica” ou que “dança contemporânea é impossível de se entender”. Estas declarações criam estruturas de poder e geram falsos entendimentos sobre as danças e seus contextos.

Neste sentido, este artigo busca analisar a questão das hierarquias nas danças e, com isso, discutir a importância de se pensar a dança como cultura a partir da ideia de contextos e epistemologias locais. Para tanto, parto do princípio de que, ao longo dos anos, a principal classificação construída pelos conhecedores de dança fundamentou-se numa grande divisão de classes. A isso, deu-se a construção de duas grandes categorias de entendimento sobre dança: a dança popular e a dança conceitual ou culta. Estas categorias encontram-se relacionadas aos modos dicotômicos e dualistas a partir dos quais pensamos a sociedade: saber-fazer, corpo-pensamento, coletivo-individual, etc.

Minha hipótese para a questão “como operar com não-hierarquizações nos discursos sobre dança” parte do pressuposto da necessidade de entender-se a dança como contexto. A meu ver, estas duas categorias de entendimento baseadas na associação da dança popular como manifestação

relacionada ao ambiente rural, como prática tradicional, anônima e coletiva e da dança culta ou conceitual como forma de pensamento vinculada ao ambiente urbano cujo conteúdo é moderno, autoral e individual dissolve-se se se considera a dança como ação social e, portanto, relacional e contextual.

Sobre isso, fazem-se interessantes os apontamentos organizados por Adrienne L. Kaepler (2013) em seu artigo Dança e o Conceito de Estilo. Neste texto, a autora narra um episódio de *Star Trek: The Next Generation*, no qual o androide Commander Data [um robô humano] solicita à médica-chefe Beverly Crusher que o ensine a dançar. A doutora Crusher começa a ensiná-lo a sapatear e em agradecimento Commander Data afirma que se encontra pronto para dançar no próximo casamento. A doutora Crusher, então, se assusta e explica que o tipo de dança depende do evento no qual a dança será executada e incapaz de explicar a inconsistência dos sistemas humanos de classificação começa a ensinar-lhe uma valsa, assegurando-lhe que este tipo de dança é mais adequado para se dançar em eventos como casamentos.

A partir do exemplo que o episódio de *Star Trek* ilustra, Kaepler (2013) cria uma dimensão sobre os sentidos que estão envolvidos na produção coreográfica. Segundo a autora, estes sentidos estão muito além da forma do movimento e das estruturas do corpo no espaço. Eles se encontram nos contextos. Pode-se dizer, portanto, a partir da estrutura de pensamento compartilhado por Kaepler (2013) que um dos fatores envolvidos na compreensão daquilo sobre o que a dança se refere é o contexto.

Esta forma específica de pensar, que relativiza a própria ideia de dança a partir dos contextos, diz respeito a uma não hierarquização de um tipo de dança sobre outro. Deste modo, a ideia do contexto inaugura um espaço democrático para se pensar a dança, porquanto a partir dos contextos percebe-se que cada estrutura coreográfica possui uma lógica que é particular/própria e isso nos habilita a falar não mais em dança, mas em danças [no plural].

Além disso, a ideia dos contextos altera a relação entre pesquisadores e pesquisados nos estudos em dança. O pesquisador de danças percebe a possibilidade de ser afetado pelos conceitos que derivam da perspectiva das pessoas que produzem as danças, e a partir desta afecção, ele [o pesquisador] começa a desenvolver processos de relacionamentos entre as formas de saber locais sobre o movimento e as formas acadêmicas de entendimento sobre o estado da dança.

Assim, tanto a dança em sua configuração contextual, quanto a possibilidade de afecção no processo de pesquisa, como espaço de ser afetado pelo outro, provocam uma disposição para a relativização. A partir do encontro com aquilo que se faz relativo compreende-se a emergência de se discutir os processos de estigmatização. E, por isso, neste ponto, me coloco a favor de uma dança que não seja “popular”, buscando com isso deslegitimar o processo de subalternidade inerente ao pensamento sobre o popular.

Parto do princípio de que se a dança conceito ou culta e a dança popular são entidades e configurações de mesma espécie [ambas são danças] deve-se questionar: “que tipos de relações estas danças estabelecem como culturas?”. Acredito que é necessário repensar suas interações com os processos de composição coreográfica, suas inserções no mercado de bens de consumo simbólico, os envolvimento cognitivos dos indivíduos (bailarinos) com a obra, suas estruturações dramáticas, suas questões autorais, seus contextos de saber-fazer, etc., não como processos autônomos, mas relativos e historicamente determinados e, por isso, incomparáveis.

A partir do momento em que se identifica que as danças integram contextos específicos e articulam modos de fazer historicamente estruturados define-se a inviabilidade das hierarquias, porquanto reconhece-se que o ato de comparar estruturas coreográficas diferenciadas consiste em um ato discriminatório e infundado.

Segundo Vicente (2009), é possível afirmar que a ideologia que tem organizado o discurso sobre dança, a ponto de gerar hierarquizações sobre formas coreográficas tão diferenciadas entre si, parte do ponto de vista dos grupos hegemônicos, pois as narrativas históricas são lineares e pressupõem uma evolução que privilegia as danças europeias e as danças norte-americanas.

Tal perspectiva ideológica reforça a ideia, no contexto brasileiro, de que a dança só pode ser considerada arte sob a influência de padrões eurocêntricos o que fomenta uma distinção arbitrária *entre-danças* a partir da geração de pares organizadores de conflitos, tais como popular-erudito, local-global, tradicional-moderno, artístico-artesanal.

Por sua vez, Arantes (2010) afirma que, em sociedades industriais, a distinção que se realiza entre trabalho manual [eletricistas, encanadores, pedreiros, de um lado] e trabalho intelectual [engenheiros, arquitetos e paisagistas, do outro] estrutura um desnível de valor e prestígio entre o “saber” e o “fazer”. Estabelece-se, logo, uma percepção dicotômica a partir da qual o “fazer” constitui um ato *naturalmente* dissociado do “saber”, o que, além de induzir a compreensão do popular como uma prática desprovida de teoria e um fazer desprovido de saber, justifica a autoridade e a hegemonia da dança conceito sobre a dança popular.

É comum, por isso, pensar-se que a relação da dança conceitual como cultura é diferenciada da relação de sentido atribuída à dança popular. Assim, se de um lado o que torna a dança popular uma dança popular é a pressuposição de uma relação de sentido natural, homogênea, totalizadora, espontânea e não reflexiva; de outro lado, à dança conceito são atribuídos valores que geram um campo de relação consciente, heterogêneo, autoral, condicional e reflexivo. Numa das faces percebe-se a imagem da dança que representa as sociedades “simples”, e numa outra face uma dança que configura pensamentos “complexos”.

A ideia que pretendo levantar aqui diz respeito à emergência de se conceber o sentido do movimento como montagem culturalmente estruturada. A meu ver, a relação de sentido se faz diferenciada porque é relativa; entretanto, a diferenciação não se dá pelo viés dicotômico daquilo que é simples ou complexo [porquanto a simplicidade e a complexidade são arranjos inventados a partir de uma prática de classificação arbitrária cujo escopo consiste em revelar o “outro” não apenas como diferente, mas, sobretudo, como inferior], mas, pela inscrição da cultura no corpo que dança.

[...] o sentido do movimento, ou seja, o sentido mais amplo (narrativo, simbólico, etc.) não é inerente ao próprio movimento, o significado é atribuído ao movimento pelas pessoas que fazem parte das amplas atividades e que dependem do

conhecimento do sistema cultural, tais como papéis masculinos e femininos no movimento, status social, estrutura social e acesso ao poder e à política (KAEPLER, 2013, p. 94).

Assim, percebe-se que a análise mais adequada não consiste em remover a distinção entre danças conceitos e danças populares buscando homogeneizar, sob o guarda-chuva do termo danças, *performances* tão diferenciadas entre si; afinal, conquanto sejam da mesma espécie, afirmar tão somente “tudo é dança” não gera questões, tampouco soluciona os problemas.

É necessário que existam distinções, mas é igualmente necessário que tais distinções estejam relacionadas com arranjos culturais específicos [ou seja, que sejam vividas e constituídas] e que não provenham de uma manutenção das qualidades historicamente determinadas como conteúdos específicos das danças de caráter popular [como manifestações espontâneas, impensadas, orgânicas e limitadas]. Saliento que esta forma de pensar a dança estabelece a imagem de certo desenvolvimento de evolução contínua entre aquilo que é coletivo-individual, rural-urbano, tradicional-moderno. De fato, a distinção existe, entretanto, a diferenciação deve ser relativa, porque ela não deixa de ser relacional.

A mim me parece, que a solução reside no entendimento amplo sobre o que pode ser uma dança popular e [talvez a partir deste entendimento] na remodelagem de seus sentidos e na transformação dos contextos epistêmicos onde se inserem [ou foram inseridos]. Afinal, por que identificamos danças como cirandas, jongos, sambas, cocos, afoxés, maracatus, reisados, congadas, bois, frevos, danças votivas, entre outras, como danças populares? O que, de fato, vem a ser a dança popular?

But what is folk dance? [...]. We can summarize our findings by saying that, variously, folk dance is traditional, but that not all traditional forms are folk dance; we learn that is nonvocational, but that sometimes is vocational; we realize that it is communal, but that this is not always so; we are instructed that it is not ritually based [...]. Also, we cannot consider the degree of competence to distinguish folk dance from some other dance form, because many folk dances are difficult to do, may require much rehearsing, and there are gifted folk dance performers who qualify as artists (KEALIINOHOMOKU, 1982, p. 385).

Se se compreende que a dança popular não pode ser associada à tradição, porque muitas danças tradicionais não são populares, se se entende que a dança popular não pode ser atrelada a um processo de amadorismo, porquanto determinadas vezes é um ato profissional, se se depreende

que a dança popular não pode ser vinculada a uma esfera comunal, porque nem sempre é assim, tanto quanto não é parte de um saber não especializado, mas muitas vezes altamente qualificado; então, faz sentido o devir popular?

A partir da perspectiva de Canclini (2006), que considera a necessidade de revisitar o ideário que configura a cultura popular como espaço homogêneo, coletivo, espontâneo, tradicional, rural e nos convida a problematiza-lo, a partir das próprias relações que aquilo que designamos como tradição estabelece com aquilo outro que identificamos como modernidade, percebo a necessidade de gerar aspectos de irredutíveis sobre as formas de danças: tanto as danças conceituais como as danças populares são esferas de conhecimento em ação e de ação do conhecimento no corpo.

Neste sentido, é necessário refletir sobre o fato de que as danças populares não se desenvolvem de forma autônoma, mas a partir das relações versáteis que as tradições estabelecem com a vida urbana, com as migrações, com os meios de comunicação e aparelhos eletrônicos – problematizando, com isso, antigas verdades sobre o que é local e o que é global. Não é possível, portanto, compreender dança popular sem pensar em inovação e sem considerar um caráter de cultura em ação.

Faz-se imprescindível meditar, igualmente, no fato de que o popular não é monopólio dos setores populares e, por isso, as danças populares não são fenômenos exclusivos de grupos e classes oprimidas. Aquilo que se denomina como dança popular é constituído por processos híbridos e heterodoxos e não se concentra nos objetos e ações representativas do passado. O popular está nas *itinerâncias*, para utilizar-me de uma categoria de Tim Ingold (2012), estabelecida entre os indivíduos como conformações sociais. Afinal, cada forma de dança consiste em uma abordagem criativa do mundo, tal qual Boas (1955) já sugeria em seus estudos sobre arte primitiva, ao insinuar e demonstrar que a técnica é um fator ativo, e não secundário, em todas as manifestações artísticas.

Em um artigo intitulado *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*, uma das herdeiras conceituais de Franz Boas oferece algumas pistas para o desdobramento das questões relativas à dança popular. No texto, Joann Keali'i'nohomoku (1983) discute a proposta do balé clássico como uma forma de dança étnica que comunica um conjunto de tradições culturais a

partir de suas expressões e construções de sentido e procura refletir sobre a evidente autoridade antropológica, que busca distinguir, a partir da perspectiva do observador, aquilo que é dança primitiva e dança civilizada.

Neste ponto, a autora revela que a compreensão que se possui sobre aquilo que se denomina como dança primitiva não pode ser interessante para os estudos em dança, porquanto danças primitivas não existem pelo simples fato de não se poder pensar a dança como entidade monolítica, de caráter evolucionista e unilinear.

It is a gross error to think of groups of people or their dances as being monolithic wholes. "The African dance" never existed; there are however, Dahomenean dances, Hausa dances, Masai dances, and so forth. "The American indian" is a fiction and so is a prototype of "Indian dance". There are, however, Iroquois, Kwakiutl, and Hopis, to name a few and they have dances (KEALIINOHOMOKU, 1983, p. 534).

Levando-se em consideração que alguns estudiosos da dança, como Curt Sachs, afirmaram que a dança folclórica se encontra em um *continuum* evolucionário entre a dança primitiva e a dança civilizada e que sua presença no mundo contemporâneo é um tipo de relíquia viva. E, considerando-se ainda que muitas das características atribuídas às danças primitivas são herdadas pelas danças populares [naturalidade, espontaneidade, homogeneidade, coletividade, atemporalidade, anonimato e tradição são expressões ainda hoje utilizadas para o tratamento teórico da dança popular]. Me pergunto: Quais implicações surgem ao tratarmos uma dança como popular a partir deste estatuto de características? Seria coerente conceberem-se algumas formas específicas de dança como formas populares? E o que tornaria uma forma de dança mais popular do que outra?

De acordo com a perspectiva de Marcos Novais e Maria Ayala (2003) e Vicente (2009), os primeiros estudos dirigidos à cultura popular no Brasil estão marcados por uma busca de valorização da identidade nacional, ao que Marianna Monteiro (2011) ratifica ao declarar que a cultura popular se consagrou pela busca do verdadeiro caráter do brasileiro nos nichos mais atrasados da nação e nos grotões do tradicionalismo agrário.

O que se percebe, pois, é que o interesse sobre a dança popular é construído não a partir do esforço de relacionar dança como cultura, mas, a partir de empreendimentos que visam rotular e caracterizar de um lado produções artísticas elaboradas por uma classe dominante, que se distingue como elite cultural, e do outro lado, artefatos e práticas elaborados por uma classe dominada que corresponde às classes populares: o povo.

A dança popular é associada, então, de modo muito comum à uma produção de caráter local e, por isso, não especializada, à uma associação com conteúdos nacionais e à uma produção subalterna e não profissional. O entendimento das danças populares como elementos preexistentes [mais do que como algo construído] engendra análises descontextualizadas e deturpa seus usos e motivações, o que traz implicações graves para a compreensão do lugar da tradição na modernidade.

Ao se considerar as relações entre tradição e modernidade, o que se percebe é que a cultura popular é aquilo que não é; e isto torna a divisão entre dança conceito e dança popular em algo extremamente problemático, porque esta divisão além de não avaliar que inexiste apenas uma forma de conceituar, mas várias [distintas e às vezes contraditórias], desconsidera fatos históricos importantes, que se vinculam aos aspectos transversais da cultura, tal qual a participação da nobreza europeia nas mascaradas e nos carnavais com o povo; a circulação dos bufões entre tavernas e palácios; a integração entusiástica dos clérigos à Festa dos Loucos; a adaptação dos bailados populares na construção das danças de corte.

Como apontou Richard Alewyn, em *L'Univers du Baroque*, o abismo que aparentemente separa o casal elegante, que, sob os lustres de Versalhes, adentra o salão para dançar o minueto, do grosseiro casal de dançarinos de braços dados, dos quadros de Teniers e Ostade, prestes a dançar na roda, nas tavernas ou na rua das aldeias, não deve impedir de constatar que as danças camponesas sempre forneceram o material para a renovação das danças de corte. Na corte, nunca se inventou dança alguma. A dança de corte foi sempre o resultado da apropriação e adaptação de inúmeras danças populares (MONTEIRO, 2011, p. 29).

Percebe-se, portanto, que a perspectiva que considera a cultura do povo como algo distinto da cultura de elite não reconhece as possibilidades de trocas, influências e adaptações disponíveis no mundo da vida. Além disso, estas dissociações e afastamentos, aparentemente simples, atestam

uma necessidade de categorias hierárquicas e, por isso, carregam um aglomerado de complexidades políticas e ideológicas que dizem respeito ao lugar, ao valor e ao prestígio devido a cada coisa em nossa sociedade.

Nossos pontos de vista, estabelecidos a partir desta forma de pensar que localiza de um lado aquilo que se considera como popular e do outro aquilo que representa uma determinada elite, configuram preconceções que mascaram a importância de se pensar e analisar a dimensão da dança como cultura, ou seja, a partir de conformações justapostas e relacionais, e demarca de modo arbitrário estados de valor e poder; afinal, como propõe Latour (2011), nenhuma coisa é redutível ou irredutível, por si só, a qualquer outra, nunca por si mesma, mas sempre por intermédio de uma outra que a mede e transfere esta medida à coisa.

É comum ouvir-se afirmar, por isso, *derrière la scène* da dança, de modo muito constante entre mestres de balé, coreógrafos e “bailarinos profissionais” que o balé clássico é a base de tudo [onde lê-se tudo, compreende-se todas as danças]. Tal assertiva, além de validar uma diferenciação e comparação qualitativa entre distintas estruturas de dança, gera uma dimensão valorativa do balé clássico sobre o *jazz dance*, a dança moderna, a dança popular, a dança contemporânea, entre outras: uma hierarquia que legitima o que é arte, o que é menos arte e o que não é arte. “Ballet people say their dance is not folk dance because it is innovative, self-consciously choreographed, learned and performed by known artists and professional dancers (i.e., dancers who make dance a vocation)” (KEALI’INOHOMOKU, 1982, p. 382).

De um lado percebe-se, pois, uma abordagem de dança profissional [dança-arte], do outro um conjunto de danças amadoras [dança-não-arte], uma dicotomia que desconsidera o fato de que mesmo o sentido da profissionalização não é universal e sim questão cultural como aponta Keali’inohomoku (1982).

Assim, a distinção entre dança conceito e dança popular condensa-se em outra esfera de distinção que diz respeito ao que é arte e o que é não-arte. Ao conceber-se a arte como uma prática desinteressada, com fins em si mesmos, na qual a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil, e ao idealizar-se a arte popular, como um produto com funções sociais específicas, elaborada

por uma coletividade anônima, o que se revela é um campo de disputas políticas e ideológicas que fomentam a emergência de se repensar o lugar da arte, a partir da recusa de abordagens dissimétricas.

Além disso, a reflexão da interação estabelecida entre criatividade individual e os ditames da tradição é fundamental, portanto, para o exercício e as provocações epistemológicas que se pretendem aqui; porquanto a partir dos vínculos entre a cultura tal qual vivida e a cultura tal qual constituída, rompe-se o sofisma que afirma que as escolhas estéticas e configurações da dança popular são organizadas unicamente a partir de uma abordagem coletiva fundada nos costumes e tradições compartilhadas.

A perspectiva durkheimiana de que a sociedade é uma representação coletiva que exprime determinadas realidades comuns, e de que uma comunidade não se dá tão somente pelo processo associativo de seus componentes [os homens], mas, pela criação de uma individualidade maior e superior às consciências particulares [afinal, se a sociedade é algo de universal em relação ao indivíduo, como afirma Durkheim (2008), ela própria não deixa de ser uma individualidade que tem sua fisionomia pessoal, sua idiossincrasia], contribuiu para o pensamento normativo da dança popular como uma prática coletiva orientada para a manutenção das crenças, das memórias e para o processo de revificação dos elementos mais essenciais da consciência coletiva.

Entretanto, o interesse pela ação e[m] estrutura induz a pensar na dança popular não como uma prática que é concebida pela coletividade como um todo, pois o que se dá aí é um salto conceitual da falta de criatividade individual dos artistas para a falta de identidade individual dos mesmos que resulta num apagamento do artista e na produção de seu anonimato: o artista torna-se anônimo (Price, 2000). O que interessa, portanto, não é mais a expressão coletiva da dança, mas são as disposições, os significados e as estruturas que passam da virtualidade à realidade através da ação dos indivíduos e dos estilos individuais das abordagens coreográficas que, deste modo, remodelam sistemas no panorama dialético das distinções integrativas e das integrações distintivas (Oliveira, 2016).

Na prática, tal qual afirma Sahlins (2004), o indivíduo é o ponto arquimediano do universo cultural, pois, segundo coordenadas de seu ponto de vista e, portanto, de seus interesses, toda cultura é transcendentalmente disposta e todos os significados, que sem ele são apenas virtuais ou possíveis, tornam-se atuais, referenciais e intencionais. A ação começa e termina na estrutura, porquanto se cada intenção se liga à convenção por um esquema de significação relativo e contextual, cada uma das intenções inéditas pode transformar a condição da cultura tal como constituída pela mediação do corpo.

O que se percebe, desta maneira, é que a segmentação da dança em diferentes modalidades fundadas por categorias e organizações hierárquicas estabelece uma falsa compreensão sobre a natureza da dança e suas diversas funções na sociedade. A partir do exemplo explicitado pelo episódio de *Star Trek*, portanto, pode-se depreender, além da emergência de estruturarem-se categorias contextuais para o estudo da dança, o estímulo à inauguração de uma questão [que diz respeito àquilo sobre o que a dança se refere]: é possível conceber diferença sem hierarquia?

O que percebo é que o uso das expressões dança popular e dança conceito, revela concepções que não designam as causas da diferenciação, mas determinados efeitos [construídos e arbitrários]. Estes efeitos têm por finalidade revelar que as danças não são compostas pelos mesmos ingredientes e, por isso, são intrinsecamente distintas, porquanto, se a dança popular é produzida popularmente, a dança conceitual, por sua vez, é produzida conceitualmente. Incorre-se, todavia, numa diferenciação que não é válida, porque ao tratar de efeitos de classificação, esta forma de pensar não integra a significância da diferenciação *entre-danças* a partir do relativismo de cada contexto.

A mim me parece que quando a identificação dos contextos e a concepção das diferenças surgem atreladas a um processo de desnivelamento concebido pelos grupos hegemônicos de determinada sociedade [processo este que engendra distinções entre a dança executada nos teatros e a dança vivida nas arenas, nas igrejas e nas ruas] ocorre um acento da relação pronominal *eu-eles* [que estabelece discursos sobre quem se fala] e não se engendra uma relação *eu-tu* [que estabelece diálogos e propõe novas percepções da alteridade].

Assim, ao se admitir que toda forma de dança serve para pensar [aliás quanto a isto já não se pode restar dúvidas], a questão é justamente como apresentar o reconhecimento e a percepção de “outras danças” a partir de falas, discursos, críticas, movimentos produzidos não mais por um objeto, mas por sujeitos em relação.

Neste sentido, o que se percebe é que, se os procedimentos de diferenciação são válidos, tendo-se em vista os argumentos de Royce (2002), sobre a formulação de categorias pelo pensamento humano como parte dos processos de identificação através dos quais os homens contextualizam significados sobre o mundo, eles não devem constituir assimetrias em seus processos de qualificação: afinal, é desnecessário qualificar de modo pejorativo as danças que se encontram identificadas como danças populares.

Na perspectiva de Canclini (2006), uma das alternativas que viabilizam a saída desta estagnação sobre a categoria popular é um novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações simbólicas entre a esfera local e global e que leve em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus entrecruzamentos e convergências. É necessário desmistificar a edificação do conhecimento sobre as danças populares a partir de uma hierarquia de autoridade [que propõe discriminações através de um complexo conjunto de sugestões preconceituosas] e propor entendimentos dissimétricos entre as danças.

Me recordo de um evento interessante que se passou no ano de 2014. Um professor de uma escola pública gerou grande polêmica ao utilizar uma das músicas da cantora Valesca Popozuda numa prova de filosofia aplicada a alunos do ensino médio em Taguatinga, Distrito Federal. A questão de múltipla escolha, responsável pela controvérsia, baseava-se na seguinte pergunta: *Segundo a grande pensadora contemporânea Valesca Popozuda, se bater de frente; as alternativas possíveis eram: a) é só tiro, porrada e bomba; b) é só beijinho no ombro; c) é recalque; d) é vida longa.*

Em entrevista à rádio Band News FM, o docente cujo nome é Antonio Kubitschek explicou os motivos para a utilização da letra de um funk na prova. Segundo o professor o que provocou o desentendimento e a revolta de alguns pais foi o preconceito. *Se eu tivesse colocado Chico Buarque como grande pensador contemporâneo, não teria causado polêmica nenhuma,* afirma.

A partir do momento em que a Valesca faz uma música tão repercutida a ponto de a expressão 'beijinho no ombro' ser usada até pela mídia, ela está passando um conceito. Se considerarmos uma tendência filosófica que diz que todo mundo pode ser um pensador, desde que consiga criar um conceito, eu acho que a Valesca é sim uma pensadora, completa o professor.

Em seu perfil na rede social, Valesca Popozuda se posicionou sobre o tema seguindo a mesma linha do que disse o professor na entrevista. Para ela, um dos motivos para a grande repercussão do fato é o preconceito sofrido pelo estilo musical. *E se fosse MPB ou uma música americana, que tanto é valorizada por nós? Será que daria a mesma polêmica?* – questiona a cantora. Ao final do texto, Valesca provoca uma grande reflexão que se insere de modo contextualizado aos interesses deste artigo: *Vou ali ler um Machado de Assis e ir treinando para quem sabe um dia conseguir ser uma pensadora de elite* – diz.

O exemplo citado demonstra as dicotomias estabelecidas entre cultura de elite e cultura popular, e habilita a pensar que a imagem do conhecedor [em nosso caso, o conhecedor de dança] já não pode evocar, simplesmente, a imagem de um cavalheiro impecável, bem educado e bem vestido, de opiniões comedidas, discreto, cujos pontos de vista estão revestidos de uma autoridade especial, como acentua Price (2000); ou ainda, a imagem de uma moça branca, portando coque nos cabelos, com estrutura física delgada e trajando *collant* e sapatilhas de ponta.

O conhecimento é viral, contagioso e dinâmico, articulado por arcabouços diferenciados, indeterminados e inconstantes, ele [o conhecimento] possui muitas faces e dispensa sujeitos especiais para se dar a conhecer: é questão de conceitos, não de preconceitos. Assim, ao se considerar apenas uma forma de conceituar, incorre-se no risco de não apreender àquelas outras como conhecimento - não se pode, enfim, considerar apenas um caminho de conceituação, mas vários [distintos muitas vezes entre si, mas com possibilidades inúmeras de justaposição].

A formulação da prova, a partir do posicionamento político do professor Antonio Kubitschek, aponta para o fato de que já não se pode mais caricaturar o protótipo do conhecedor, porque não se pode mais considerar uma situação privilegiada em relação à produção de conhecimento. O

conhecedor não é mais um sujeito cognoscente privilegiado, ele perdeu seu *status* diferenciado e foi igualado aos “outros sujeitos” que, por sua vez, ampliaram suas possibilidades de tornarem-se conhecedores.

Neste contexto, qualquer dança levanta a ideia do lugar do conhecimento no corpo; afinal, assim como o conhecedor não representa uma individualidade de caráter especial, o conhecimento também não está circunscrito a limites determinados.

Por isso, se existem diferenças fundamentais entre as danças populares e as danças conceituais que se vinculam a aspectos éticos, técnicos, estéticos, políticos e epistemológicos, o ponto crucial da discussão a ser salientado é que, a partir do momento em que se reconhece uma simetria, estas diferenciações deixam de caracterizar preconceções para engendrar conjuntos de urdiduras, agenciamentos, tensões e [trans]formações; pois, a simetria estabelecida entre *eu-tu* somente inaugura área de dialogismo e reconhecimento da alteridade quando o sujeito que emprega a palavra “outro”, aceita ser ele mesmo um “outro” se o centro se deslocar, aceita ser um “outro” para o “outro”.

Diante dos argumentos supracitados, o que percebo é que a apreensão dicotômica da dança popular e da dança conceito engendra perspectivas de análise que se pautam mais nos tipos de produtos, do que nos fluxos do processo e da experiência, o que resulta em diferenças extrínsecas a dança, mas de modo algum vinculadas àquilo que produz a dança ou àquilo que a dança produz, porque justamente o que escapa nestas perspectivas é o sentido da diferença que se encontra nas pessoas que dançam a dança que dançam, ou seja, em seus contextos específicos e relativos.

Deste modo, tanto quanto afirmar que toda a dança é popular [no sentido de ser estabelecida a partir de contextos vernaculares e endêmicos] pode-se dizer que não existe dança popular; tão legítimo quanto identificar que não existe dança conceito, pode-se reconhecer que todas as danças possuem abordagem conceitual. O que se depreende disso é que não se pode permanecer fiel a um termo ou expressão que se demonstra problemática, por mais que seu uso contínuo seja amplamente compreendido, pois, de um modo geral, esta compreensão revela significados equivocados e ingênuos.

O que se estabelece, com isso, é um modo que concilia a criatividade à história e que redefine o campo de nossa compreensão nas relações entre a dança, enquanto fenômeno, e os dançarinos e suas especificidades.

Segundo Price (2000), a partir do momento que Franz Boas insere o artista, e não o objeto ou manifestação artística, no centro da atenção dos estudos sobre arte em uma abordagem antropológica se percebe o desenvolvimento de pesquisas que já não se concentram na construção de uma personagem composta [criada a partir de mecanismos que isolam a expressão cultural do fluxo do tempo histórico e geram sujeitos de representação coletiva, tal qual o “nativo trobriand” de Bronislaw Malinowski ou o “pastor Nuer” de E. E. Evans-Pritchard que foram construídos para falar mais de normas culturais e padrões comportamentais generalizados do que para explorar as diferenças individuais], mas que se interessam pela justaposição entre estrutura e ação individual.

Seguindo esta linha de pensamento, a provocação aqui proposta habilita a pensar a dança como “um fenômeno peninsular, não insular, que jamais prescinde da ligação com o continente ao qual pertence. Que se faz em teia e, portanto, pede conhecimentos plurais para ser investigada” (Katz, 2003, p. 273). Ao refletir na dança como cultura, não me prendo às questões do popular e do erudito, do rural e do urbano, do tradicional e do moderno, do coletivo e do individual, mas centralizo meu interesse na inventividade dos contextos e nas situações culturais nas quais a dança se estabelece a partir de seus usos e da criatividade de dançarinos específicos; afinal, como propõe Wagner (2012) cada estilo de criatividade é também um estilo de entendimento.

REFERENCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. O que é Cultura Popular. São Paulo: Brasiliense, 2010.

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. Cultura Popular no Brasil: Perspectiva de Análise. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BOAS, Franz. Primitive Art. New York: Dover Publications, 1955.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: USP, 2006.

OLIVEIRA, Victor Hugo. **Por uma dança que não seja “popular”**: algumas pistas sobre a questão das hierarquias na dança

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

- DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- INGOLD, Tim. Trazendo as Coisas de volta à Vida: Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais. In.: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan-jun. 2012.
- KAEPLER, Adriene L. Dança e o Conceito de Estilo. In.: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes (Org.). Florianópolis: Insular, 2013.
- KATZ, Helena. A Dança, Pensamento do Corpo. In.: *O Humano Máquino: A Ciência Manipula o Corpo*. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In. : *CCOPELND, Roger & COHEN, Marshall (Editors). What is Dance ?* New York : Oxford University Press, 1983.
- _____. Folk Dance. In. : *DORSON, Richard M. (Editor). Folklore and Folklife : An Introduction*. Chicago : The University of Chicago Press, 1982.
- LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- MONTEIRO, Marianna. *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. *Dançando com Gonçalo: Uma Abordagem de Antropologia-Dança (Tese de Doutorado em Ciências Sociais)*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016.
- PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- ROYCE, Anya Peterson. *The Anthropology of Dance*. Dance Books, 2002.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- VICENTE, Ana Valéria. *Entre a Ponta de Pé e o Calcanhar: Reflexões Sobre como o Frevo Encena o Povo, a Nação e a Dança no Recife*. Recife: Editora UFPE, 2009.
- WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: CosacNaifi, 2012.