

## POR UM CONCEITO DE “DANÇAS POPULARES”

### Resumo

Pensar e pesquisar dança se tornou ofício urgente no presente das universidades brasileiras, visando ofertar investigações dignas aos acadêmicos que crescem em volume. Em observância a esse cenário e a escassez de estudos acerca das danças populares, o presente texto se propõe a analisar a proposta investigativa de Graziela Rodrigues, nomeada como “Método B.P.I”, seus limites e contribuições; e lançar uma busca por um referencial conceitual à luz das ciências humanas, capaz de contemplar a complexidade das danças praticadas pelos populares.

**Palavras-chave:** Dança, popular, teoria.

### Rafael Guarato

Professor do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás - UFG. Doutorando em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).  
E-mail: rafael\_guarato@yahoo.com.br

## CONCEPTUALIZING “POPULAR DANCES”

### Abstract

To think and research dance has become urgent craft in the present of Brazilian universities, in view of offering reliable investigations to students that grow in volume. Given this scenario and the scarcity of studies on the popular dances, this text aims to analyze the investigative approach developed by Graziela Rodrigues named as “BPI Method”, its limits and contributions, and to launch a search for a conceptual framework based on social sciences, able to contemplate the complexity of the dances practiced by the popular.

**Keywords:** Dance, popular, theory.

O que vem em nossa mente quando ouvimos ou falamos as palavras “dança popular”? Uma considerável fatia de interlocutores, mesmo aqueles inseridos na vida acadêmica, essa expressão pode remeter a analogias com as manifestações do “povo”, da “classe popular”, ao folclore ou à ideia de “cultura subalterna”. Há também impressões que confundem o popular com a produção cultural encontrada nos meios de comunicação de massa. Tal abrangência de abordagens não é diferente quando analisamos os trabalhos de pesquisa em dança que enfrentam o árduo terreno da “cultura popular” como objeto de investigação.

O presente texto se esforça em empreender um exercício duplo, que consiste em: a princípio, compreender quais os meandros em que se enredam as danças que são inseridas no campo do “popular”, tomando como principal referência as reflexões de Graziela Rodrigues. A eleição desta autora se torna plausível diante a recente inflação de cursos de graduação em dança no Brasil, em que o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) se apresenta como instrumento de análise em cursos superiores de dança, sendo encontrado com frequência na bibliografia básica dos projetos curriculares. Concomitantemente, realizar uma explanação teórica acerca do conceito de “danças populares” capaz de subsidiar epistemologicamente, pesquisas que se dediquem sobre esse tema.

Principiando a questão, cabe ponderar que “cultura popular” é uma expressão que abarca diferentes usos, noções e conceitos originados de seus múltiplos contextos de aplicação. Ao trabalharmos com temáticas que remetem ao ser humano e seus fazeres corporais, há uma necessidade vital: a de especificar qual o sentido atribuído a um conceito que atravessa séculos e que surgiu como recurso de distinção social, tendo em vista que os conceitos concentram particularidades convergentes entre grupos sociais que alimentam práticas, crenças e hábitos que lhes são familiares. Existem também alguns conceitos do senso comum que exercem função de controle social e que não podem ser aplicados sem análise crítica. (VEYNE, 1987)

Tendo como pressuposto que conceitos são imprecisos pelo fato de seus objetos serem também imprecisos, ou melhor, dinâmicos, a cultura popular e suas danças analisadas no presente texto, oriundas do meio urbano ou rural, criadas e transformadas em relações diversas, plurais, impossibilitam falar em “dança popular” no singular. O estabelecimento de um termo fixa um determinado momento, localizado em espaço e tempo específicos, que não corresponde à realidade em processo constante. Assim, tanto o conceito de cultura popular não sustenta uma abordagem única, inquestionável, pois inevitavelmente absorve e comporta uma multiplicidade

de significados que se articulam às suas diferentes implicações práticas. Seria muita pretensão reivindicar um paradigma teórico que abarcasse todos os desdobramentos em determinado campo da atividade humana.

Historicamente, a designação de cultura do povo foi forjada em jogos políticos que visavam marcar as diferenças entre a cultura letrada e não letrada, relações em que: “O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.” (CANCLINI, 2000, p. 208) É nessa perspectiva que atua o trabalho metodológico de construção do Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) proposto por Graziela Rodrigues. Tal procedimento recorre ao popular somente como matéria-prima para criação artística em dança, em outras palavras, o popular não possui mecanismos que o aproximem da arte, ao mesmo tempo deve resguardar a tradição em suas ações, pois, as mudanças somente ocorrem quando o pesquisador utiliza a “dança do povo” para criação cênica, criando uma condição em que “vislumbramos rupturas, resguardando as essências.” (RODRIGUES, 2005, p. 24) Com esse jogo de palavras, a proposta do BPI arranja um maniqueísmo em que o popular se mantém como essência/natural e a arte como ruptura.

Com esse procedimento em recorrer ao popular e suas danças como portadores de uma suposta “essência”, Rodrigues (2005) simplifica e redundante concepções acerca dos estudos com culturas populares. As premissas propagadas pelo método BPI encontram ressonância em fins do século XVIII quando o “povo” foi descoberto pelos folcloristas; contos, danças e canções populares foram “salvas” por Herder e os irmãos Grimm. No entanto, o ato de registrar o popular consiste num processo em que a tradução das canções ao serem escritas e “harmonizadas” para um novo público, excluiu-se frases obscenas, do mesmo modo que as histórias eram reajustadas para não chocarem o novo público de leitores.

Assim, ler o texto de uma balada, de um conto popular ou até de uma melodia numa coletânea da época é quase como olhar uma Igreja gótica ‘restaurada’ no mesmo período. A pessoa não sabe se está vendo o que existia originalmente, o que o restauradores achou que existia originalmente, o que le achou que devia ter existido, ou o que ele achou que devia existir agora. (BURKE, 1989, p. 47)

Todavia o potencial que ainda agrega o conceito de cultura popular reside em reforçar o oposto disso, ele assenta seus alicerces num paradigma aristotélico difundido sobre as noções de primitivismo, comunitarismo

e purismo. A noção de cultura popular possui em sua historicidade o fardo de ter sido elaborada para servir como mecanismo de distinção, “[...] produzido como categoria erudita que visa a definir e a descrever produções e comportamentos situados fora da cultura erudita [...]” (CHARTIER, 2003p. 141) Aprofundando mais o problema, as danças populares que temos como “essência”, em grande medida, foram reformadas no período moderno, num processo que buscou modificar atitudes e valores do restante da população, segundo uma premissa que “consistia na tentativa de suprimir, ou pelo menos purificar muitos itens da cultura popular tradicional [...] [inclusive] Todas as danças sofreram ataques[...].” (BURKE, 1989, p. 232-233), num processo que consistia em “purificar” aquilo que era feito pelo povo quando exposto aos “cultuados”.

Basta olharmos para a Capoeira Angola, as danças vinculadas ao *break* ou *jazz*. São danças populares que encontram aceitação social a partir do momento que demonstram organização, sistematização, racionalização, hierarquia; se tornam dóceis, passíveis à disciplina guiada por paradigmas de tempo e espaço que exercem controle sobre o corpo. (FOUCAULT, 2001) Compartilhamos de uma noção moderna de danças populares, oriunda da própria definição do que é “cultura popular”. Se até o século XVII o popular era tratado como vivo, livre em contraponto às instâncias sufocadoras como o absolutismo e a Igreja, a cultura moderna a remodelou, num processo em que o clero, nobreza e vendedores abandonam as práticas que se encontram vinculadas ao “povo”, num exercício de nomear, classificar e hierarquizar as relações entre grupos humanos. O popular passa a ser identificado pelos seus fazeres, suas comidas e o modo de comer, suas vestimentas, hábitos, danças, músicas.

Munidos dessa breve compreensão histórica que se forjou o conceito de cultura popular, podemos perceber como os trabalhos em danças populares tendem a reforça-las como algo fechado, pronto, ingênuo, espontâneo. Longe de romper com essa noção, a literatura, a crítica especializada e a prática da dança no Brasil reforçam o popular como algo desprovido de “refinamento”, logo, destituído de reconhecimento como arte. Grosso modo, somos herdeiros cegos de uma proposta de “danças populares” forjada em um momento histórico específico, com vistas a disciplinar e domesticar aquilo que o corpo popular faz, incapaz de transformações, pois possui uma “essência”.

O norte neste momento é proporcionar aos pesquisadores em danças populares, meios de compreensão sobre o popular que não reproduza discursos que o tratem como “raiz”. (RODRIGUES, 2005, p. 28) Compreender

o popular e suas danças não se limita a descrever as manifestações estudadas, bem como, coabitar com os populares não confere garantia de imersão nos embates que o forjam, podendo o pesquisador recair nas armadilhas astuciosas enredadas pelos próprios populares, como ocorre com frequência, sendo feito de marionete pelos discursos de representação dos próprios fazedores, o povo.

## **A dança na cultura, questões epistemológicas**

Exposto esse panorama inicial, é preciso adentrar ao problema da terminologia que envolve dois conceitos, “dança” e “popular”. Existe um elemento cênico em questão, um *pro skenion* que apresenta a nomenclatura “dança” adjetivada como “popular”, que nos possibilita estabelecer um limiar ao objeto do qual pretendemos tratar, fornecendo uma *skené* como lugar onde o leitor, intérprete, interlocutor, espectador, encontra certo panorama acerca do que estamos lidando, alijando da questão outras definições e formas de pensar dança. O problema recai naquilo que fica aquém da cena, do posto como acabado, uma *skenotheke* obs-cena que denominamos como “popular” e como o concebemos em dança.

Sem a pretensão de deflagrar uma luta em defesa da cultura popular e suas manifestações dançantes como arte, o interesse é lidar com a dinâmica dessas danças e suas transformações, recorrendo a estudos produzidos na segunda metade do século XX, para que lancemos um outro olhar com vistas a novas formas de pesquisas em dança. O primeiro mal entendido que devemos elucidar envolve a tendência em aplicar o termo cultura popular tendo como referência a noção de “classe popular”, uma distinção econômica não compatível com o dinamismo e a pluralidade cultural de nosso país. Afinal, “o popular não se concentra nos objetos” (CANCLINI, 2000, p. 219), ele apresenta-se mais nas interações do que nos bens inertes.

O popular não consiste apenas naquilo que culturalmente se consome ou se produz (CHARTIER, 1990), mas, principalmente, nos sentidos e valores construídos nas relações estabelecidas no cotidiano. Polissêmico e dialógico, ele se reformula e assume variados contornos, buscando interagir com e se integrar à complexidade do urbano. Nesse sentido, é incoerente atribuir ao popular um caráter essencial de resistência política, mesmo porque:

[...] há um cem-número de contextos e situações em que homens e mulheres, ao se confrontar com as necessidades de sua existência, formulam seus próprios valores e criam sua cultura própria, intrínsecos ao seu modo de vida. [...] Em alguns momentos, a cultura e os valores dessas comunidades podem opor-se ao abarcante sistema de dominação e controle. No entanto, por longos períodos, esse antagonismo pode ser desarticulado e inibido. [...] Somente em circunstâncias excepcionais as pessoas realmente vão além da sua experiência local, de seus valores vividos e apresentam um desafio mais amplo. (THOMPSON, 2001, p. 261)

A dança e os valores das comunidades podem opor-se, ou não, ao sistema de controle dominante, sendo que esse antagonismo não ocorre de forma única, podendo existir de maneira nebulosa para olhares desatentos. Deste modo, danças populares abarcam não somente manifestações tidas como tradicionais, a exemplo do congado, maracatu, bumba meu boi, frevo, mas também aquelas que ganham forma no meio urbano. Quando olhamos um grupo que se propõe a dançar *axé*, ou aquelas dançarinas de *funk* carioca, por exemplo, nós leitores, telespectadores (via meios audiovisuais), encontramos dificuldades em conferir legitimidade a essas danças populares, principalmente urbanas, muitas vezes estranhando o vestuário, os gestos, os movimentos. Tal estranhamento se dá devido à distância social que nos separa daqueles que as praticam.

Considerando essa distância socialmente construída, ao nos dispormos a pesquisar danças populares, devemos ter em mente que se trata de uma “ilusão” perceber o popular como algo estanque, detentor de uma suposta “pureza”, pois nem mesmo os seus atores se posicionam dessa maneira. Para o inglês Stuart Hall (2006), o popular se encontra estruturado em condições sociais e materiais de uma classe específica, a do povo, em relação de tensão com o “bloco do poder”. (HALL, 2006, p. 241) Assume características de organização enraizadas nas práticas cotidianas do “Zé Ninguém”. Não se trata de dicotomizar relações entre pobres e ricos, mas de compreender quando, como, onde e em relação a quê, o popular se insere nas “relações de forças”.

Essas relações de que fala Hall coexistem nas esferas do político, do econômico, do social e do cultural; de todas emergem lutas que envolvem os costumes e as tradições de grupos populares. O que gera resistência são as tentativas de “enquadrar” e reeducar a cultura popular em contextos herméticos, pré-configurados, senso que resistir evoca mudanças. Portanto, os

estudos da cultura popular devem centrar-se nas reformas, nas mudanças, pois a cultura popular “é o terreno sobre o qual as transformações são operadas”(Idem: 232), e não algo “autêntico” num cenário onde a dança surge como algo que “brota no corpo” como sugeriu Graziela Rodrigues (2005, p. 66, 80).

A cultura popular, mesmo aparentemente vivendo às margens do espaço urbano, distante das decisões políticas e do poder econômico, nunca esteve ausente das relações sociais e culturais da cidade. Está vinculada à urbe, pressionando a sociedade e o poder público, provocando tensões, conflitos que explicitam antagonismos. Mesmo sem causar grandes rupturas nas relações de dominação, ela ameniza e/ou tenciona essas relações. Por isso, tomar a tradição como persistência de velhas formas seria um procedimento anistórico, pois se trabalharia com a cultura popular como se ela preservasse, desde o início, valores fixos, imutáveis, alijando da análise o processo histórico em que se forjam as relações humanas. (HALL, 2006, p. 244)

Em se tratando de danças populares, a pesquisa acadêmica acerca desse tema no Brasil é surpreendentemente limitada. Os estudos se concentram às manifestações culturais “tradicionalmente brasileiras”. Há certo consenso em tratar o popular como tradicional. Apesar de alguns pesquisadores falarem em diversidade e não homogeneidade das manifestações populares,<sup>1</sup> restringem essas noções à investigação de manifestações diferentes entre si, como congada, maracatu, bumba-meu-boi, folguedo, danças indígenas. A diversidade é definida em termos quantitativos: quanto mais manifestações populares, cada uma em seu lugar e com crenças e costumes quase impenetráveis, mais diversa e plural é a cultura brasileira. Mas eles pouco se ocupam das especificidades dessas danças e suas alterações ao longo do tempo.

A cultura popular não é feliz e harmônica.<sup>2</sup> Os estudos sobre dança no Brasil partilham o hábito de analisar as danças populares com esse olhar distorcido. Para corrigir o foco, a princípio devemos analisar o que dá sustentação a essas danças como práticas de vida. A noção de “estrutura de sentimento” — conceito elaborado por Raymond Williams — ajuda a compreender certos comportamentos no tempo presente que dão sentido às práticas que constituem e constroem a sociedade. Mais do que em movimentos e formas,

[...] estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças for-

1 Como exemplo dessa forma de análise, encontramos a obra calcada na pesquisa de Antônio José Madureira, redigida por Helena Katz e intitulada “Danças populares brasileiras” e o livro de Gustavo Côrtes: *Dança Brasil: festas e danças populares*. Em ambas as obras, apesar de reconhecerem, na introdução, que a cultura popular não está imune a transformações, os autores fundamentam seus textos num modo de tratar a cultura popular e suas danças de forma estática e imutável; não analisam as especificidades dessas danças, seus significados historicamente construídos e alterados com o tempo — estes nem sequer são mencionados. Reproduzem uma noção do popular localizável e palpável, de forma simplista, em regiões e grupos sociais pré-determinados. Não investigam a relação de seus praticantes com a ordem social vigente mais ampla. Tratam do popular por ele mesmo, ao mesmo tempo em que alijam de suas análises as danças populares tipicamente urbanas, como pagode, forró, dança de rua, *break*, dança de salão, que, apesar de nem todas serem tipicamente brasileiras, são amplamente praticadas, vivenciadas e experimentadas no meio social contemporâneo brasileiro. Cf: Côrtes(2000); Katz, (1989).

2 O pesquisador americano Robert Darnton buscou uma leitura dos contos franceses dos séculos XV ao XVIII com vistas a detectar suas transformações. Percebeu a importância de compreender a intencionalidade dos contos, como os franceses viam o seu mundo, o que partilhavam em comum, partindo do que é tido como opaco, falta de sentido, considerado estranho, para descobrir algo comum e seu significado para os que o praticam. Uma leitura mais aprofundada do estudo de Darnton acerca dos contos franceses encontrará subsídio na obra *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história francesa*(2006).

mais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas. (WILLIAMS, 1979, p. 134)

A “estrutura de sentimento” não se assemelha à “ideologia” nem à “visão de mundo”; ela dá sentido às práticas na medida em que possibilita observar como os valores e significados são vividos e sentidos, analisando as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas. Apresenta-se como estrutura por consistir em uma série de elementos com “relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão”, [definidores de] “uma experiência social que está ainda em processo”. (WILLIAMS, 1979, p.134)

No cerne das relações humanas em sociedade, não há como isolar um elemento e analisá-lo de forma separada. A cultura popular existe e é praticada no meio social, lidando constantemente com instâncias legitimadoras de práticas humanas. Em dança, a cultura popular dialoga constantemente com o discurso hegemônico dos críticos, curadores, jurados e intelectuais que se dedicam a pesquisar dança em suas diferentes vertentes. Nesse sentido, o conceito de hegemonia torna-se uma ferramenta de suma importância.

Dando prosseguimento à análise do filósofo italiano Antonio Gramsci<sup>3</sup> acerca da noção de hegemonia, Williams destaca que o conceito se sustenta na ideia de domínio e subordinação e não de classe dominante única e estável. As atividades culturais fazem parte da construção da hegemonia, tanto quanto a política e a economia, rejeitando a noção de cultura como superestrutura. Assim, hegemonia passa a ser o campo de batalha onde determinadas pressões são aceitas, outras não, e no qual vão se estabelecendo regras. Nele coexistem práticas contra-hegemônicas de transgressão.

Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. [...] Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do conceito), não existe apenas passivamente como forma de

3 No início de século XX, Gramsci notou que os estados capitalistas avançados se tornaram muito complexos e resistentes às catástrofes do elemento econômico presentes nas investigações de Karl Marx. Gramsci emprega o conceito de hegemonia para referir-se a uma nova forma de relações sociais onde a dominação não é apenas exercida pela coerção e violência; trata-se de formas de dominação que atuam no contexto social, cultural e político. Ao comportar essas novas formas de dominação social exercidas pelo estado, o termo hegemonia passa a ser uma capacidade de direção política, moral, cultural e ideológica; um processo amplo que somente se torna eficaz por meio de alianças capazes de unificar, conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições, que porém consegue impedir que o contraste existente entre tais forças exploda. Sobre a concepção de hegemonia de Antonio Gramsci, consultar: Coutinho(1989); Gramsci, (2005); Gruppi(1991).



dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. (WILLIANS, 1979, p. 115)

As manifestações dançantes no Brasil, inclusive as populares, mesmo sem pleitear reconhecimento artístico, dialogam com o espaço hegemônico da dança, seja por meio de textos, da mídia ou de apresentações. Cabe aqui enfatizar que a hegemonia, mesmo tendo caráter dominante, não é total nem absoluta. Em consonância à noção de hegemonia, a investigação da dança popular conta ainda com as contribuições do conceito de *apropriação* de Michel de Certeau para compreender como, por meio da recepção, promovem-se invenções, fabricações, leituras outras, diferentes daquelas oferecidas pelos produtos e seus produtores. A cultura popular “se formula essencialmente em ‘artes de fazer’ isto ou aquilo” (CERTEAU, 1998, p. 72) Daí a dificuldade de falar em cultura popular como estaque e singular, pois ela é feita por pessoas, sujeitos históricos que se modificam com o tempo e em suas relações sociais. Eis a necessidade de sempre renovarmos nosso aparato referencial, por mais fragmentado que seja o conceito, ele sempre será generalizante, nunca corresponderá à magia e à dinamicidade dos relacionamentos humanos.

Para melhor compreender esse complexo jogo, também os conceitos de estratégia e tática de Michel de Certeau se apresentam como recurso viável. O autor define estratégias como as ações de grupos que congregam querer e poder, que independem do tempo, que camuflam “[...] sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou instituição.” (CERTEAU, 1998, p. 47) As estratégias são formas de atuar do dominante; elas classificam aquilo que é usado, e não as maneiras de utilizá-lo.

Por outro lado, temos as táticas, que são ações feitas no lugar do outro, dependem do tempo, aproveitam a ocasião e não necessariamente rejeitam ou transformam, mas sim conferem um diferente significado. Sua síntese intelectual não se expressa em discurso, mas na própria decisão. A tática “tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformá-los em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas.” (CERTEAU, 1998 47) As táticas demonstram que a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos, ao passo que as estratégias lidam com cálculos e relações com o poder, circunscrito pelo lugar próprio ou instituição. Em suma, as estratégias são capazes de produzir espaços, mapear e impor, enquanto as táticas lidam com os usos, elas manipulam e alteram.

Por meio desse suporte epistemológico, voltamos nosso olhar às danças populares, com intuito de compreender o conturbado cosmo de táticas e estratégias, nos possibilitando precavermos de afirmações simplistas como: “enquanto atividade dispersa dentro da cultura dominante, a dança popular se vê como conformismo ou resistência.” (KATZ, 1989, p. 11) Não se trata de analisar um ou outro aspecto, mas os dois ao mesmo tempo, entendendo que as questões culturais são muito mais complexas e extrapolam a dicotomia entre conformar e resistir. O denso arsenal teórico de Williams e Certeau nos propicia notar como os dançarinos e os coreógrafos jogam nas brechas do poder hegemônico, como aplicam suas táticas para transitar no terreno que lhes é imposto, movimentando-se no campo de visão do inimigo. Certeau oferece outras contribuições para a análise do processo de apropriação pelo público espectador e consumidor de dança que, com suas “astúcias”<sup>4</sup>, confere significados e usos diferentes aos produtos que lhe são apresentados, interferindo até em questões estéticas e políticas e emitindo opiniões muitas vezes conflitantes. Algumas astúcias no interior de grupos atuam como meio de tornar uma realidade mais suportável. (PERROT, 1998)

Pouco acesso à informação, a bens financeiros e segurança é fator que exige acréscimo de astúcia. Investigando as astúcias e analisando-as é possível perceber grupos e artistas da dança que, mesmo sem concordar, submetem-se a determinados padrões para sobreviver. Assim, pode-se pensar a dança popular como aquilo que, em determinada época e em determinado período, o povo assume como fazendo parte de sua cultura, embora alguns elementos por ele incorporados não correspondam essencialmente à satisfação de seus desejos e expectativas.

Nunca há manipulação completa e ela não é exercida apenas por um segmento social. O estudo realizado por Thompson mostra que as relações entre *gentry* (pequena e média nobreza rural progressista inglesa) e *plebeus* (a população pobre das cidades) estavam longe de ser entre grupos que não dialogavam, porque existe sempre uma relação mútua entre elementos colocados em polos opostos.<sup>5</sup> O historiador adverte que o confortável status que hoje goza a palavra cultura distrai-nos das contradições sociais e culturais que a acompanham. (THOMPSON, 1998) No caso específico da dança, ela pode ser praticada como exercício de preservação de experiências comuns e/ou de reivindicação de reconhecimento social, mas qualquer que seja a situação, nunca estará imune à interferência e à pressão de normas impostas, muitas vezes, com apelo ao ridículo, menosprezo e à intimidação.

4 Astúcia é uma metáfora empregada por Michel de Certeau que quer dizer produção de “invenção”. Certeau fala de procedimentos astuciosos, teimosos, que escapam à disciplina pretensamente dominante como defendida por Michael Foucault, sem ficar fora do campo onde esta é exercida. Trata-se de uma antidisiplina realizada por consumidores, os “produtores desconhecidos”, que desenham astúcias de interesses outros.

5 Fatores como a “permissividade” também são encontrados quando tratamos da dança popular e suas relações com o segmento dominante. Falo da permissão para apresentação em certos ambientes, fruto de cálculo interesseiro das classes dominantes. Ver em: Thompson(1998).

Ao pensar em dança é fundamental ter em vista que seu fazer não é separável do sujeito que a pratica, assim como a cultura e a tradição não podem ser dissociadas do ambiente em que ocorrem e das pessoas com elas envolvidas, não podem ser trancadas no passado nem limitadas à sua estética e discursos hegemônicos no presente, porque há sempre uma inegável articulação entre os dois tempos. A tradição “é um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que deve se ligar ao presente e ratificá-lo” (WILLIAMS, 1979, p. 119)

Em outras palavras, a dança popular se encontra sempre selecionando e incorporando significados e práticas. A tradição, a cultura, o social, são vividos de formas específicas, singulares e em movimento. Se fixarmos definições generalizadas, estaremos desprezando várias e contrastantes significações. Assim, uma manifestação cultural não tem obrigatoriedade de estar engajada a uma luta social ou a formas pré-estabelecidas de “evolução”; uma de suas principais características é “se situar em algum lugar”. (CERTEAU, 2005, p. 207)

Nosso interesse nas danças populares se concentra em perceber não uma suposta manutenção de um passado que não se alterou no tempo, e sim, as possibilidades de permanências gestuais e simbólicas frente exigências e necessidades que a vida em sociedade exige dos homens e mulheres comuns.<sup>6</sup> Segundo esse pressuposto, não basta perceber o corpo que recebe uma entidade no Umbanda e seu gestual, temos que adentrar à história desse corpo, como ele ocorre, porque ocorre, onde ocorre, as arimanhas do “povo” que formam uma economia singular de como existir num mundo onde seus corpos são marginais, lidando com tensões não somente com o dominante, mas também, com disputas internas sobre o que é ou não pertencente à certa dança, segundo o olhar dos populares.

Percorrer esse caminho implica desfazer o olhar romântico sobre o corpo comum que busca definir o que é popular, brasileiro ou não, vitimando-o. O foco se centra em perceber interações, “sua apropriação pelos grupos ou indivíduos.” (CHARTIER, 2003, p. 151) Os fazeres culturais não são neutros e quando posto em relações de dominação, o popular se encontra num lugar de ilegitimidade, pois recorrer ao conceito de danças populares, não podemos deixar de reconhecer que sua própria definição e uso sugere relações de dominação. Negligenciar essa fator é caducar a observação, deturpar a própria existência dos corpos que sugerimos investigar. Assim, não basta diagnosticar se o dançarino ou prática é do “povo”, temos que adentrar suas especificidades que o torna singular.

6 No campo acadêmico, dispomos de estudos específicos que se dedicam a investigar elementos simbólicos organizados e dispostos para cena, por meio da Etnocologia. Tal campo de atuação se especifica antes pelo recorte do objeto analisado que por seus postulados epistemológicos, tendo em vista que se dedica a compreender as interações culturais pautando-se em conceitos como alteridade e multiculturalidade, noções amplamente debatidas por escolas antropológicas e historiográficas desde início da segunda metade do século. XX. De todo modo, a Etnocologia tem contribuído para análises de casos particulares de ocorrências cênicas do corpo em interações culturais. Melhores detalhes teóricos e metodológicos poderão ser encontrados em textos publicados por Jean-Marie Pradier e Armindo Bião na Revista *Repertório Teatro @ Dança* e Anais da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, bem como no livro *Etnocologia – Textos Selecionados*, organizado pelos professores-pesquisadores Christine Greiner e Armindo Bião.

Amparado por esse arsenal teórico, a proposta de Graziela Rodrigues se demonstra frágil ao tratar o popular como genuíno, sobre repasse da tradição, num processo em que: “A repassagem exige o compromisso sagrado com a continuidade.” (RODRIGUES, 2005, p. 30) Podemos notar como a autora reforça as noções de “sagrado” e “continuidade”, que podem ser encontrados nas narrativas dos mais idosos, um discurso astuto dos populares, que conseguem repassar representações sobre suas culturas, reproduzido por acadêmicos sem penetrar nas tensões que formam a vida cotidiana. Cabe-nos questionar, a quem esse discurso confere poder e legitimidade no cerne da própria dança popular investigada.

Categorias como “popular”, “pobre”, “povo”, não nos fornece detalhes sobre a vida de seus membros. Temos que saber se estamos falando de homem ou mulher, pois existem relações de gênero no âmago das danças populares, do mesmo modo devemos nos perguntar se o praticante é negro, homossexual, desempregado, religioso, libertino, migrante, se cursou estudo formal, os grupos em tensão pelo discurso sobre a dança que fazem, as disputas pela memória. São exemplos que nos fornecem meios de compreender as diferenças que se conflitam no interior da categoria do “popular”, que não é homogênea. Um dança que se apresenta ao olhar desatento como algo aparentemente coeso, possui entre seus praticantes, diferentes perspectivas do porque e como dançar.

Dança do ventre, danças de salão, dança de rua, congada, maracatu, jongo não possuem apenas um modo de fazer, assim como, as regras que direcionam esse fazer, se refazem de tempos em tempos segundo tensões e interesses antagônicos no seio popular. Não podemos nos esquecer que a cultura não é autônoma, fluida, indiferente por si mesma; ela lida com condições e circunstâncias com as quais ela se relaciona. A validade do estudo de Graziela Rodrigues consiste em um único aspecto, que passa à margem de uma pesquisa acadêmica de fôlego ou análise do popular em si; o mérito se encontra em seu poder de manter o popular distante daquilo que chamamos arte. Pois, distante de validar o popular, como se esforçaram Alfred Gell (1998) e Richard Shusterman (1998), ele se encontra desprovido de conteúdo artístico. A dança do povo somente ascende com a incursão do bailarino, que pesquisa e interpreta o corpo popular. Somente após esse processo, o corpo em estado de dança se apresenta na condição de arte.

Lidar com danças populares com vistas ao estudo acadêmico, em tempos de inflação de cursos superiores em dança, reivindica de nós um aprofundamento acerca das possibilidades de investigações, e são muitas. A proposta aqui apresentada priva pelo estudo não apenas do que move as

peessoas a dançar, mas também dos fenômenos que envolvem as transformações nas danças populares ao longo do tempo, como a inserção de danças advindas do meio popular em ambiente de ensino específico de dança, a exemplo do sapateado, *jazz*, danças árabes, samba, etc. Somos carentes de pesquisas acerca destas danças, dos modos como os praticantes populares fazem uso de seus saberes corporais, sistematizando-os para deles sobreviverem, obterem *status* social, renda, visibilidade, torná-los cênicos, inseri-los em festivais de dança. Também a manutenção de práticas populares de dança com motivos variados, que vão desde a exibição, conquista amorosa, destaque em grupos aos quais pertencem são assuntos que carecem de olhar cuidadoso.

Eis em que consiste a dificuldade que nós acadêmicos temos em estabelecer um tratamento para as “danças populares”. Escrever, ensinar, dançar o popular de forma tranquila é assassinar os processos que o formaram. Devemos desconfiar de procedimentos e metodologias que apresentam o popular como algo passível de ser reproduzido, em cena ou em sala de aula, congelando ações que se refazem constantemente. Perceber as danças populares como movimento, o que nos leva a “pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.” (CANCLINI, 2000, p. 220-221) Quem sabe um dia, quando formos interrogados sobre o que é a dança popular, possamos nos remeter aos processos, ao invés das classificações e estereótipos social e culturalmente criados com base em noções que compartimentalizam as questões a ela associadas.

## Referências

- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor Garcia. A encenação do popular. In: CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto – IV*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

- CHARTIER, Roger. Leituras “populares”. In: CHARTIER, Roger. *Formas e sentido, Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 141-167.
- CÔRTEZ, Gustavo. *Dança, Brasil: festas e danças populares*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história francesa*. 5. ed. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 117-142.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005. v. 2.
- GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 241. (Humanitas: 1. reimpressão revisada).
- KATZ, Helena. *Danças populares brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1989.
- PERROT, Michelle. Mil maneiras de caçar. *Projeto História*. São Paulo: Edusc/Fapesp, n. 17, p. 55-61, nov. 1998.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- THOMPSON, Edward Palmer. Folclore, antropologia e história social. In: THOMPSON, Edward Palmer. *Peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 1987.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.