

DANÇA ENTRE CULTURA E ARTE: PRÁTICAS CORPORAIS E MEIOS DE LEGITIMAÇÃO ESTÉTICA

Dancing between art and culture: body practices and media aesthetics legitimation

Rafael Guarato

Dança da Universidade Federal de Goiás.

167

Resumo: O transito de práticas corporais humanas entre as esferas da arte e da cultura é um fenômeno que sempre ocorreu. Talvez o principal exemplo desta ocorrência seja o *ballet*, que teve seus primeiros moldes forjados em práticas de sociabilidade, vindo a se tornar arte tardiamente. No entanto, nem sempre é explicitado esse processo de legitimação, consagração de uma prática cultural em arte. Com vistas a elucidar essa problemática, o presente texto se propõe a tratar como dançarinos vindos de uma manifestação popular urbana, a dança de rua, tornaram-se artistas consagrados em âmbito nacional no campo da dança enquanto arte; bem como, as alterações estéticas influem na mudança de público e no modo de perceber as ações em dança.

Palavras-chave: dança; arte; cultura.

Abstract: The movement of human body practices between the spheres of art and culture is a phenomenon that has always occurred. Perhaps the main example of this occurrence is the ballet, which had its first molds forged in practices of sociability, only further becoming art. However, not always this process of legitimation, consecration of a cultural practice in art is explained. In order to clarify this issue, this paper aims to treat how dancers coming from popular urban manifestation, street dance, became nationally known artists in the field of dance as art; as well as the aesthetic changes influence in the change of public and in order to understand the actions in dance.

Keywords: dance, art, culture.

Feitos humanos enquadrados em linguagens como dança, teatro, música, esbanjam em exemplos e acontecimentos que os tornam palpáveis à sensibilidade alheia. No entanto, a demarcação entre as ações humanas que pertencem ao refinado campo das artes ou ao campo da cultura, oscilam com o tempo e localidade onde ocorrem,

inviabilizando uma única definição do que é Arte, ou do que é Cultura. Em se tratando de dança, tal distinção se torna algo ainda mais insipiente, por ser uma linguagem que, comparado às demais, carece em reflexões aprofundadas acerca de sua ocorrência e seus efeitos, seus meios de feitura e leitura.

O exercício aqui proposto é compreender a possibilidade de ações corporais humanas tidas como cultura, vir a tornarem-se ações dignas de contemplação estética / artística. Partindo do pressuposto de que tal transformação não lida com regras fixas, selecionei a dança de rua como exemplo a ser investigado, em uma localidade específica, a cidade de Uberlândia, Minas Gerais, em fins da década de 1990 e início do século XXI. Tal forma de dança, a de rua, em seus primeiros moldes, apareceu principalmente como um meio sociocultural de identificação coletiva. Assentava-se num tripé que envolvia busca de reconhecimento e glorificação no meio em que se vive, de uma alternativa para evitar a vida de contravenção (drogas e roubo) e de um meio de evasão dos problemas cotidianos.¹ Essa estrutura, que

sustentou a manifestação dançante de rua entre seus praticantes até meados da década de 1990, sofreu profundas alterações, principalmente a partir do momento em que os dançarinos começaram a se relacionar com os festivais de dança.

A dança de rua apresentada nos palcos dos festivais durante fins da década de 1980 e década de 1990 constitui pequena parte de todo um processo que envolve múltiplos aspectos da vida de seus praticantes. Ela pode ser tomada como um produto elaborado duramente nas relações, muitas vezes conflituosas, experienciadas no dia-a-dia e muito próximas da concepção em dança de Klauss Vianna, para quem dança e arte se fundem com a vida. Segundo Pellegrini, a dança, para Vianna, não se iguala à arte, diversão, ginástica, profissão; ela ultrapassa essas categorias conceituais por ser, antes de tudo, um caminho de “comunhão com o mundo e de expressão do mundo” (PELLEGRINI, 1990, p. 12).

Em dança de rua, os praticantes projetam, por meio da dança popular,

Informações específicas acerca da dança de rua conferir GUARATO (2008).

¹ As justificativas encontradas para a existência e prática da dança de rua se aproximam muito das investigações antropológicas, onde o significado das ações humanas (dança, música, trabalho, crenças) possuem vínculo estreito com as pessoas, cidade, instituições com as quais o sujeito convive, fornecendo uma explicação em que as relações entre humanos em sociedade constrói os sentidos de suas práticas. Para uma melhor compreensão deste processo, conferir as obras: BOAS (2007); DARTON (1986); GEERTZ (1989); MAUSS (2008).

contextos de humor, irreverências, tensões, raivas; protagonizam situações nas quais se inverte a ordem vigente, gerando cenários plurais em que o ator principal passa a ser o estudante comum, empacotadores de grandes redes de supermercados, encanadores, professores, pintores, vendedores transvertidos de artistas, com possibilidade de aproveitar momentos de glória e visibilidade social. Nessas circunstâncias, há uma redistribuição da hierarquia social em que os “famosos” e “importantes” passam a ser os excluídos.

Durante a década de 1980, a dança de rua possuía autonomia em relação a um sistema técnico específico e produtivo existente nos festivais. No entanto, com as relações entre dançarinos de rua e especialistas em dança, oportunizadas pelos festivais e intermediadas por julgamentos, avaliações, sugestões e palestras, suas práticas corporais passaram por alterações diversas, tornando o festival um fomentador, em seus frequentadores, de motivações para se dançar diferentes daquelas anteriormente citadas.

A partir da segunda metade da década de 1990, ano após ano, o Festival de Dança do Triângulo foi assumindo a função de mediador, pois através dele os grupos acreditavam que conseguiriam alçar voo; daí a insistência dos grupos em se relacionar com a estrutura do festival. No Brasil os festivais adquiriram, ao longo dos anos, o status de propiciadores de “reconhecimento oficial”. Eram os festivais que carregavam o fardo de conferir aos produtores de dança sua consagração ou seu fracasso, bem como de incitar mudanças no trabalho dos artistas ao fornecerem “dicas” do que deveria ser melhorado. Foi principalmente a busca de reconhecimento e especialização que impulsionou modificações na produção da dança no Brasil. Vale lembrar que quem dita os caminhos desse aperfeiçoamento são os especialistas em dança que se faziam presentes nesses espaços.

Por esse viés, diversas formas de dança sofreram e ainda sofrem impactos socioformais ao se integrarem com a ordem social mais ampla presente nos festivais. As

alterações de ordem formal são, basicamente, resultado da busca por uma preparação estética cada vez mais “apurada”, exigida no âmbito dos festivais. Diversos grupos se viram compelidos a promover alterações em sua prática dançante ao almejar certo acabamento, sincronia, técnica, enfim, elementos apontados naquele tempo, como necessários para que um grupo ou companhia de dança fosse aceito como bom.

Contudo, para além das modificações formais, o sentido em se praticar dança de rua também sofreu transformações significativas. Seus praticantes atribuíram aos festivais o papel de catalisador de reconhecimento artístico que propiciasse algo antes não imaginado: sobreviver da prática da dança. Essa importância era reforçada pela própria estrutura desses eventos, frequentados por autoridades políticas da região, representantes de empresas privadas de médio e grande porte e grandes nomes em dança no Brasil. Num ambiente repleto de expectativas, surgiam muitas especulações e comentários como: “tinha um papo que eu nunca entendi não, só era um papo, que, se você

ganhasse o festival três vezes você se tornava profissional” (FREITAS, 2006).

A noção de profissionalização criada pelos dançarinos de dança de rua estava cartesianamente vinculada à percepção puramente formal, uma vez que as sugestões, avaliações e premiações nos festivais competitivos vinham acompanhadas de justificativas e recomendações de ordem especificamente estética. Levava-se em consideração a forma, a técnica, o acabamento, a beleza, a harmonia, alijando-se, do processo de avaliação, as relações humanas forjadas e exercidas pela dança. Tendo em vista que a premiação atuava como instância de consagração, no imaginário dos dançarinos de rua, o melhor acabamento estético era a meta a ser perseguida como possibilidade de realizar o tão desejado sonho de ganhar a vida dançando. Mas a realidade reservava frustrações, porque

...se você ganhasse profissional naquele festival, o resto do mundo... não está nem aí para você, entendeu? Existe todo um mercado de dança oficial aí, dos festivais, dos curadores, dos teatros, das programações. Porra!

Não faz diferença nenhuma se você ganhou três vezes num festival competitivo. Entendeu? (FREITAS, 2006)

Além de proporcionar espaço de visibilidade artística da dança, de concentrar especialistas, de conseguir chamar a atenção da cidade para si, os festivais de dança, particularmente o Festival do Triângulo, esbanjam seu potencial hegemônico no campo da dança, estimulando a reprodução de antigas formas de reconhecimento e legitimação artísticas desvinculadas das práticas dançantes populares. Os festivais de dança atuam no sentido de demarcação de distinções, tornando necessário averiguar até que ponto a sua hegemonia encontra resistência ou subordinação nas mentalidades populares, pois para que haja resistência, tem que haver limite.²

As danças populares características do meio urbano lidam constantemente com relações

² Reflexões acerca desse processo de resistência ou subordinação dos populares a limitações postas são encontradas nas obras do historiador inglês Edward Palmer Thompson, com destaque para obra "Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional", uma coleção de estudos publicado pela editora Companhia das Letras.

conflituosas, que põem em jogo suas formas estéticas e significados coletivamente construídos. Ao integrar o espaço hegemônico da cena artística da dança no Brasil, representada da década de 1990 pelos festivais de dança, essa manifestação popular sofreu significativas alterações. Na dança, "tal como a língua, [o] corpo está submetido a uma gestão social. Obedece a regras, rituais de interação, representação cotidianas." (CERTEAU, 2002, p. 408). Enquanto circunscrita aos concursos em boates e danceterias, os praticantes da modalidade forjaram códigos próprios para percepção de movimentos, figurinos, gestos, coreografias em dança de rua, compartilhados cotidianamente. Com os festivais, os grupos se expuseram à avaliação de pessoas que tinham uma formação em dança distinta das até então experimentadas por eles.

Tendo em vista que o corpo "se move sempre de acordo com esse algo que o 'alfabetizou'" (KATZ, 1995, p. D-7) e considerando que o processo de "alfabetização" do corpo em dança se dá cotidianamente, infere-se que as

avaliações e sugestões despejadas sobre a dança de rua durante os festivais interferiu nesse aprendizado. Inseridas nos festivais, as modalidades que não pertencem ao campo de danças cênicas passam a ser avaliadas segundo uma “finalidade estética”. Submetem-se ao julgamento de pessoas que adotam um vocabulário voltado para o estético, utilizando expressões como intenção estética, artes criativas e efeito cênico. O pensador inglês Raymond Williams (1992, p. 122) ao analisar o teatro e a pintura, ressalta que tais termos são conceitos categóricos e não uma descrição óbvia e neutra. Como solução alternativa, jurados e críticos costumam relacionar, à categoria do estético, aspectos como beleza, harmonia, forma e ritmo, tomados como imparciais; no entanto, são conceitos que lidam com percepções humanas não passíveis de generalizações.

Se considerarmos que “a percepção estética é própria de artistas, adquirida pelo convívio com as obras ou por ensino sistemático”

(BOURDIEU, 2003. p. 283)³, podemos inferir que, nos festivais, a percepção estética dos artistas/dançarinos, é negligenciada, até mesmo desprezada, provavelmente por se originar em contextos menos “eruditos”. Inseridos nesse complicado universo dos festivais, os grupos de dança de rua altera suas práticas e estética para atender aos quesitos impostos pelos pretensos especialistas, que não levam em conta que “a comunicação artística difere muito do lançamento de granadas, não basta ter um bom lançador: é preciso ter, do outro lado, um recebedor devidamente afinado” (GOMBRICH, 1995, p. 399). Os grupos não “afinados” com as regras dos festivais acabaram desistindo de participar, enquanto outros se esforçavam para “falar a mesma língua” dos críticos e dos organizadores. Situações como essas insinuam a existência de desigualdades e de segregação nos

³ Recorro ao sociólogo francês Pierre Bourdieu para auxiliar na compreensão de algumas relações entre artistas, mercado, produção, consumo, circulação e suas interfaces com modos de dominação social. Entretanto, as relações, ao serem explicadas, não se tornam definitivas, pois tendem a variar, é com essa ressalva que perspectiva de Bourdieu apresenta reflexões pertinentes para a análise da dança e dos festivais no Brasil.

palcos da dança, reforçando o argumento de que “os sujeitos sociais distinguem-se por distinções que eles mesmos operam” (BOURDIEU, 2007, p. 13).

E os festivais, ao invés de constituírem uma instância de sociabilização e troca de conhecimento, configuraram espaços nos quais somente alguns têm a palavra final, aqueles que estão acima na hierarquia do evento, os especialistas. Essa estrutura hierárquica serviu para acirrar o conflito entre os que criaram e praticavam a dança de rua e aqueles que a julgavam, num embate e percepções e costumes distintos, costumes que muitas vezes se tornam leis:

Se as lembranças dos mais velhos, a inspeção e a exortação tendem a estar no centro da interface do costume entre a lei e a práxis, o costume passa no outro extremo para áreas totalmente indistintas – crenças não escritas, normas sociológicas e usos asseverados na prática, mas jamais registrados por qualquer regulamento. Essa área é a mais difícil de recuperar, precisamente porque só pertence à prática e à tradição oral. (THOMPSON, 1998, p. 88)

Os dançarinos de rua legislam sobre seu fazer, estabeleceram normas que eram publicizadas não por documento escrito, metodologia específica ou acervos imagéticos, mas por meio de vaias, aplausos, reverências, gritos. Suas punições eram a zombaria, no não reconhecimento, na vergonha perante o grupo e os espectadores. A partir de códigos social e culturalmente estabelecidos, os praticantes da dança de rua julgavam os grupos, dançarinos e elegiam os melhores. Então, “se você vai dançar no festival, começa a ganhar, começa a ganhar no festival, você vai ter um outro tipo de reconhecimento, que é um reconhecimento mais estatal, do crítico, entendeu? É um outro tipo de reconhecimento.” (FREITAS, 2006).

A análise da sujeição dos praticantes de dança de rua para adaptarem seus costumes de acordo com as normas implantadas e a resistência à sua imposição também fazem parte do processo de construção da dança brasileira, num momento em que se cobrava dos dançarinos certas formações não

disponíveis para todos. Sob forte pressão, os dançarinos populares procuraram encontrar outras formas estéticas em dança para que, por meio delas, pudessem realizar seus desejos⁴.

No entanto, muitos dançarinos populares, mesmo não concordando com as recomendações e imposições a eles dirigidas, continuaram participando do Festival de Dança do Triângulo. Alguns abandonaram definitivamente a prática da dança e outros decidiram manter o corpo em movimento, não mais por meio da estética de rua, fragmentando esta em trabalhos que passaram a ser vistos como dança contemporânea, como a Cia. de Dança Balé de Rua e o Grupo Werther Pesquisa de Dança.⁵ Mesmo

com seus percalços, o sistema dos festivais “se mantém porque consegue criar a adesão das pessoas àquilo que é” (CASTORIADIS; COHN-BENDIT, 1981, p. 15). Tal adesão é contraditória e não equivalente à passividade; o festival se mantém por conseguir, historicamente, adesão aos seus postulados. No entanto, não consegue abranger todas linguagens e propostas, apesar de nele emergirem fazeres múltiplos, provenientes do contato entre práticas populares nesse ambiente.

Para Castoriadis, a adesão a um sistema é movido por dois fatores: a princípio encontra-se a “autoridade”, não mais a autoridade sacralizada oferecida pela religião, mas uma autoridade dessacralizada, representada pelo saber e pela técnica, o saber especializado, científico, que a população acredita ser detentor de poder. Para o autor, a

⁴ Reflexões acerca dos embates entre as leis forjadas socialmente pelos dançarinos populares e as exigências dos especialistas propostas nos festivais, bem como sua recorrência, percebida no não reconhecimento por parte dos dançarinos de dança de rua em relação aos grupos que se utilizam de referências presentes na dança de rua para produzirem trabalhos em dança contemporânea, poderão ser encontradas no capítulo “Inovações que glorificam e inovações que crucificam” (GUARATO, 2008).

⁵ Cabe ressaltar que no fim da década de 1990, diante essa realidade dos festivais, vários grupos buscaram subsídios nos formatos norte-americanos, verdadeiros “alcorões” das danças urbanas que fornecem nomenclaturas, tutoriais, enfim, danças formatadas, fechadas e passíveis de reprodução. Esse caminho foi

seguido pela maioria dos grupos e artistas de dança de rua brasileiros, alijando da manifestação as mudanças realizadas desde o início da década de 1980 e que garantiam características peculiares à dança de rua praticada no Brasil. A adoção dos referenciais estadunidenses foi escolhido por Frank Ejara, Octávio Nassur, Tati Sanches, Alexandre Snoop da Cia. de Dança de Ribeirão Preto, Turma Jazz de Rua, Manos do Hip Hop e noventa por cento dos grupos hoje existentes e atuantes nos festivais ainda competitivos de dança no país.

população não só acredita nisso como foi preparada para acreditar nisso. Em segundo, surgem as “necessidades”, não as naturais, mas aquelas gestadas socialmente. No capitalismo, as necessidades são tudo o que conta na vida e o sistema mostra como satisfazê-las; elas podem se resumir a um tênis de marca, uma roupa de grife, mas o fato é que as “necessidades” impulsionam todo e qualquer tipo de comércio, inclusive o da arte e bens culturais. Se por um lado, elas incentivam o consumismo, por outro, evocam o potencial dos dançarinos.

No universo da dança, a autoridade se faz respeitar, inclusive aplicando punições. Vale lembrar que as premiações, a aprovação dos projetos propostos em editais em dança e os convites para apresentações rendendo cachê contemplam apenas os grupos que compartilham os valores e leituras realizadas pelo seletivo grupo de especialistas. Quanto às necessidades estético-artísticas, conforme Castoriadis/Cohn-Bendit (1981, p. 17 e 20), estas são forjadas pela mesma

autoridade e se aglutinam à necessidade vital de garantir recursos (dinheiro) para a sobrevivência, possíveis de obter a partir de alternativas e oportunidades indicadas pelas autoridades. Se por um lado, o Festival de Dança do Triângulo representa um meio de inserção da prática popular de rua, por outro, se mostra como instância privilegiada de conservação, consagração e exclusão, exercendo poder de defesa da cultura legítima da dança no Brasil, a saber, a Dança enquanto Arte. Certos grupos e artistas descobriram, no diálogo mais próximo com os especialistas, um modo de sobreviver com a dança. Essa é uma relação que envolve interesses, significados, necessidades, ganhos e perdas de reconhecimento no meio social. Os festivais geraram certo sentimento de inclusão ao criar incontáveis modalidades, estimulando também as não competitivas ao possibilitar espaços de diálogo em dança. No entanto, olhar apenas por esse lado é simplificar a história a ponto de deturpá-la, pois a forma de organização e funcionamento dos

festivais permaneceu a mesma. A assimetria continua a existir.

Todo esse panorama nos permite falar em uma *cultura dos festivais de dança*, entendendo-a como a constituição de grupos de pessoas que compartilham modos de falar, saber, sistemas de valor, uma economia das práticas, modos de proceder próprios. A intenção aqui é captar os efeitos do sistema simbólico dos festivais nas vidas de seus participantes, para que não fiquemos restritos ao arbitrário da forma. Creio que não se pode compreender o cenário da dança no Brasil e suas transformações no tempo sem levar em conta as funções que cumprem os festivais nas relações de competição ou conflito pelo poder simbólico, econômico e político da dança em nosso país.

Merece ênfase o fato que as leituras feitas pela crítica especializada em dança, mesmo não condizendo com a proposta dos grupos, suas perspectivas são adotadas pelos artistas como meio de obtenção do reconhecimento oficial e legitimado. Como percebido por Daniela Reis que, ao investigar o

significado de “brasilidade” nos trabalhos do Grupo Corpo, pode notar o modo como a crítica recebeu e interpretou a obra “21”, atribuindo-lhe características que nem sequer o coreógrafo do grupo, Rodrigo Pederneiras, havia percebido, mas após o reconhecimento dos especialistas em dança, ele adotou o discurso da crítica como saída viável (REIS, 2005).

No entanto, para que a lei seja escrita sobre os corpos, há a necessidade de aparelhos que irão mediar essa relação. Neste estudo podem ser citados os críticos de arte, a academia, os jornais e festivais como instrumentos que gravam a lei sobre o corpo popular, fazendo dele, uma “cópia” da norma vigente, tendo em vista que a lei tem a função de “conformar um corpo àquilo que lhe define um discurso social, tal é o movimento.” (CERTEAU, 1998, p. 237)⁶. Os instrumentos se distinguem

⁶ Nesse estudo não cabe o conceito de “corpos dóceis” presente na reflexão do filósofo Michel Foucault, pois, distante de outras investigações, acreditamos que a relação saber-poder que disciplina e sujeita corpos a determinados padrões de existência ainda perduram no cenário artístico da dança brasileira por meio da dança contemporânea, submissa a certos paradigmas, eventos e políticas em curso. Isto posto, acreditamos

conforme sua ação: eles podem cortar, tirar, extrair, arrancar, ou podem colocar, inserir, reunir, colar. Têm como meta a correção de défices e excessos em dança apontados pelos críticos.

A imposição não é feita de forma violenta nem acontece mediante o conformismo de quem a recebe. Sua força se concentra no poder de persuasão, na credibilidade do discurso. Com autoridade a eles conferida por sua intelectualidade e pelo lugar social garantido pela hierarquia dos festivais, os especialistas em dança assumem o papel de detentores da razão em dança. Disseminam termos, conceitos, técnicas, meios de produção e circulação, enfim, conhecimentos específicos à arte de se fazer dança profissionalmente que vão muito além das práticas cotidianas dos dançarinos populares de rua.

Em busca do reconhecimento como artista e da satisfação de desejos vinculados à prática da dança, alguns

que os estudos de Michel de Certeau consegue nos fornecer melhor subsídio para compreensão de relações plurais aqui analisadas.

grupos e dançarinos populares de rua passaram a dialogar com outras referências e significados em se dançar, distintos daqueles que até então orientavam a dança de rua, como é o caso de Vanilton Lakka, Cláudio Henrique Eurípedes de Oliveira, Wagner Schwartz e a Cia de Dança Balé de Rua. A partir do contato com a crítica especializada, com exceção de Wagner, todos os demais buscaram alternativas para não abdicar de suas experiências estéticas, ou seja, mesmo aderindo às novas referências apresentadas pelos críticos, os artistas descobriram formas de inovar sem ter que desvincular-se totalmente daquela rede de significados que envolvia a prática da dança de rua coletiva.

Tudo tem o seu preço: leituras e leitores

A guinada, a princípio estética, e posteriormente simbólica, dada pelos dançarinos populares oriundos da dança de rua ao integrarem a ordem dos festivais, principalmente ao

assimilarem os “toques” oferecidos pela crítica especializada, promoveu uma profunda ruptura com os valores estéticos e simbólicos até então alimentados pelos praticantes de dança de rua em Uberlândia, notadamente com referência às produções da Cia. de Dança Balé de Rua, Vanilton Lakka e Cláudio Henrique, por continuarem a utilizar, em seus trabalhos de dança contemporânea, referenciais corporais daquela dança popular urbana.

Uma vez compreendido o abismo que separa a percepção popular da especializada sobre dança, estando imbricadas nesse processo questões sociais, políticas, econômicas, educacionais e culturais, ao mesmo tempo em que certos artistas populares passaram a receber maior atenção e elogios da crítica especializada, fomentou-se um distanciamento dos valores populares que davam sustentação à prática da dança de rua na cidade. Entramos, neste momento, num contexto onde o que está em jogo são os processos comunicativos, pois quando um espectador não dispõe de ou recusa uma experimentação formal, ocorre um distanciamento entre obra e o

público, instaurando-se uma distância que o impede de entrar no jogo dos códigos, conforme consta em Bourdieu (2007, p. 12)⁷.

Não podemos nos render à rapidez e magnitude das transformações como se elas estivessem dispostas socialmente de forma igualitária a todos, o que não implica pensar em homogeneização, mas em igualdade de acesso, partindo da ideia de que “a comunicação não é somente transmissão, é, também, recepção e resposta” (WILLIAMS, 1969, p. 322). Ou seja, somente há comunicação quando existe confirmação de experiências comuns, sendo que a recepção e a resposta dependem da comunidade de experiência e sua qualidade está condicionada à igualdade entre os cidadãos. As desigualdades tornam difícil ou impossível a comunicação eficaz.

⁷ Bourdieu estabelece critérios para ocorrência desse processo como via de mão única, pelo qual cabe somente à arte erudita produzir e criar, restando ao popular e à indústria cultural a reprodução e vulgarização — noção da qual discordo. Concordo com sua reflexão, mas desde que o processo seja compreendido de forma recíproca. Para uma leitura que conceba a produção e criação por parte dos populares como digno de legitimidade estética, conferir o trabalho: SHUSTERMAN (1998).

Grosso modo, o “sucesso” na cena artística brasileira de dança, mesmo que se utilizando da dança de rua, não eram conferido pelos entendedores em dança de rua, mas por pessoas que, de uma forma ou de outra, tiveram acesso ao ensino formal e sistemático de dança. O reconhecimento tão desejado por todos, mas alcançado por poucos, somente se tornou possível a partir de um diálogo tenso e conflituoso, de uma batalha entre as estratégias da “elite” em dança no Brasil e as *táticas* populares, ao redor da qual foram se estabelecendo vínculos cada vez mais próximos com a dança contemporânea.

Quando você fala de dança contemporânea, você fala de uma intenção de contemporaneidade; não, não é a comunidade em si que produz aquilo, é alguém que tem consciência de certas características da contemporaneidade que vai produzir arte contemporânea. (AVELLAR, 2007)

Os procedimentos requeridos pela crítica especializada para produções dignas de nota não estão

presentes no cotidiano dos dançarinos populares, pois “quando você se refere a essa intenção do praticante de dança de rua, ela basicamente é voltada para o próprio universo da dança de rua e ela está cartesianamente ligada a ele.” (AVELLAR, 2007). Dessa forma, as transformações realizadas no modo de se dançar atuaram como fator distintivo dos valores historicamente forjados e compartilhados em torno da dança de rua.

Seria simplista classificar os praticantes de dança de rua que não aderiram às apropriações e incorporações sugeridas pela crítica especializada como sistema “muito rígido” (BRITTO, 2008, p. 78 e 79) ou pensar que as informações com que lida a dança de rua sejam “pobres” (BRITTO, 1999, p. 39). Ao contrário, devemos perceber a complexidade que envolve aceitação, recusa, apropriação e incorporação, investigar se houve ou não resistência e por que aconteceu. Mesmo um sistema “rígido” atua de forma amplamente diversa,

lida com referências e se transforma constantemente.⁸

Atribuir exclusivamente ao corpo toda capacidade de relação com o mundo e as transformações resultantes dessa relação é deturpar o processo de vivência da dança. Na noção de “corpomídia”, o corpo

...não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. (...) é com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. (GREINER, 2008, p. 131)

Considero esse pressuposto parcialmente viável. Reconhecer que há mudanças é um ganho significativo, mas não podemos deixar de compreender com quais instâncias esse corpo lida no meio social diariamente, já que é por meio dessas relações, movidas por interesses, anseios e necessidades das mais diversas, que são gestadas as modificações. A noção de corpomídia

⁸ Exemplos de análises investigativas que se dedicam à compreensão da complexidade que envolve o sujeito em dança e sua adesão ou não a códigos e normas dominantes no campo da dança como arte podem ser encontradas em: GUARATO (2008); REIS (2005).

se apresenta como um ótimo recurso para dar visibilidade às transformações estéticas do corpo em dança. O problema é que o “visível tem como efeito tornar invisível a operação que a tornou possível.” (CERTEAU, 1998, p. 176).

Ao requisitar a novidade como “a mais complexa das manifestações históricas (...) a mais básica evidência da ocorrência de evolução” (BRITTO, 2008, p. 42), abrimos mão da compreensão das particularidades e pluralidades dos indivíduos envolvidos. Não existe fato, manifestação, acontecimento mais ou menos complexo, todos o são, dependendo de quem olha o objeto. Daí a necessidade de desarmar pressupostos aparentemente neutros, mas que em seu cerne, alija manifestações populares e tradicionais, pois estas, podem sofrer alterações em menores escalas, mas nem por isso menos complexas⁹. O

⁹ A cultura popular é um terreno tido tradicionalmente como mais rígido às inovações, mas que, quando analisado de forma mais cautelosa, apresenta-se como extremamente complexo, repleto de formas múltiplas de se relacionar com informações, sejam elas provindas da própria tradição ou não. Para detalhes acerca de procedimentos teóricos e metodológicos de pesquisas que estudam a diversidade das relações que

primordial seria, então, não priorizar as misturas, mas antes perceber se elas “são fecundas ou estéreis, se elas viabilizam a criação ou se castram” (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Como efeito dessa operação, perderam a força alguns direitos dos populares que haviam sido elaborados e transmitidos pelos costumes. Ao tirar, colocar e transformar alguns elementos em dança, ao longo do tempo compartilhados pelos populares, a dança contemporânea os transformou em estranhos em seu próprio meio, ou seja, a conquista do reconhecimento da crítica especializada veio acompanhada da perda de reconhecimento entre os dançarinos populares de rua. Na dança de rua, comenta Fernando Narduchi,

...você tinha a sua turma, tinha o seu grupo, a sua identidade e isso se refletia não só no estilo de dançar: no modo de vestir, no modo de falar, nas gírias. Então... nas atitudes. Então era todo um código mesmo, não era só o produto que era mostrado no palco... (NARDUCHI, 2007)

envolvem o popular, ver: BURKE (1989); CANCLINI (2000); DARNTON (1986); GINZBURG (1987); THOMPSON (1998).

A alteração dessa rede compartilhada de códigos populares em torno da dança de rua transformou em algo diferente as obras daqueles que antes se encontravam imersos na dança de rua. Tanto os componentes do Balé de Rua como Lakka afirmam que ainda hoje sentem a mesma sensação ao dançar semelhante à dança de rua. Não podemos perder de vista que “uma leitura cultural das obras relembra que as formas que as dão a ler, a ouvir e a ver, também participam na construção do seu sentido” (CHARTIER, 2006, p. 35). O campo artístico exige o domínio de códigos, sempre mutáveis, para sua produção e leitura. Ao alterar os códigos que utilizam para seus trabalhos em dança, o Balé de Rua, Lakka e Grupo Strondun (dirigido por Cláudio Henrique) não fornecem, por meio desses novos códigos, meios para que os populares leiam suas obras da mesma forma que o faziam em relação à dança de rua.

O historiador da arte Ernst Hans Gombrich (1995) analisou essa relação de domínio de convenções no fazer artístico, que não está isenta das

leituras que as obras suscitam, haja vista que estas não possuem significados em si, no quadro, na coreografia, na partitura musical, mas sim nas leituras. É o modo de percepção que confere à obra de arte seu significado. Mesmo quando exposta ao conjunto de seus pares, a sujeitos que dominam o código utilizado pelo artista, a obra não terá leituras idênticas. Essa diversidade de formas de ler, ouvir, ver, é acentuada quando a mesma obra é exposta para pessoas que desconhecem seus meios de produção.

A obra é interpretada de acordo com as percepções e com parâmetros apreendidos pelo sujeito que observa, por vezes totalmente destoantes da intenção do artista. Processo semelhante ocorre em relação ao conjunto de especialistas que tiveram contato com a dança de rua nos festivais. Eles observavam, analisavam e julgavam segundo códigos distintos dos utilizados pelos populares para a composição de suas obras. Hoje, da mesma forma, aqueles que lidam com códigos de composição em dança contemporânea não são reconhecidos pelos populares, pois estes não conhecem os procedimentos

por aqueles utilizados. Importa ressaltar que “toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem, e, quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a mensagem seja transmitida” (GOMBRICH, 1995, p. 410).

O modo de representação, conceitual, justifica declarações como esta: “A interpretação das obras coreográficas contemporâneas é uma tarefa difícil, levando-se em conta a multiplicidade de significados, mensagens e, acima de tudo, a desafiadora imagem do corpo, exposto de forma sempre inusitada” (SILVA, 2006, p. 163). E quando apresentadas aos populares, o abismo se aprofunda. Mas não podemos perder de vista que todas são criações, sejam elas miméticas ou conceituais, lidam com códigos, exigem um fazer e um ler, uma feitura e uma leitura.

Há modos de fazer e ler diversos no campo da dança, às quais não cabe classificação de melhor ou pior, bom ou ruim, mesmo sendo diferenciadas entre si. O que promove destaque a certas obras em dança é o fato de seus produtores dominarem

certos pressupostos e apresentá-los a seus pares. São estes que conferem ao artista o reconhecimento e o julgam bom ou ruim. Por isso, mesmo tendo alcançado prestígio em relação à crítica especializada, a estética dos trabalhos de Lakka e o Balé de Rua não gozam do mesmo reconhecimento entre os praticantes de dança de rua.

Tanto a dança popular como o campo artístico criam regras internas numa dinâmica de desenvolvimento “sistêmico”. São pressupostos de uma elaboração de formas específicas no interior de uma forma geral que incluem gestos, movimentos, espaço, deslocamentos; ações iniciadas por artistas dentro de uma prática que se tornam convenções ao estabelecer relações com o público que aceita ou aprende a lidar com suas propostas. Apesar de comungar, em grande medida, as reflexões do sociólogo Pierre Bourdieu, discordo quando ele atribui exclusivamente à elite cultural a capacidade de distinção social por meio da arte. Os populares também o fazem, mesmo que com limitado poder de atuação e persuasão.

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos. (CANCLINI, 2000, p. 205)

Se aceitarmos que todo esse processo de diferenciação e/ou identificação se desenvolve por meio das funções de exclusão, inclusão, integração e distinção, as formulações de Bourdieu são amplamente válidas. Elas conduzem à percepção da escola, da família, dos festivais, e também dos bailes, festas, concursos em bairros e danceterias como espaços revestidos de poder e capazes de impor, em proporção e força desiguais, diferenças e semelhanças, bem como moldes de interpretação e avaliação. São instâncias que reproduzem, cada qual com suas especificidades, certos objetos como dignos de serem admirados e degustados.

Isso posto, percebe-se uma relação mútua de não compreensão. A

análise apressada do meio descarta o que lhe é essencial: a experiência. É ela que forja os indivíduos que analisamos. E as experiências são múltiplas, impossibilitando o diálogo harmonioso e “evolutivo”. Por um lado, ao aprofundarmos nossas pesquisas em dança, elaboramos corpos que cada vez mais se hibridizam e, ao mesmo tempo, mixamos num mesmo trabalho, ou corpo, informações outras que possuíam codificações palpáveis, mas que, quando mescladas, geram um novo código, lido somente pelo seu criador e pelas pessoas que compreendem seu processo de produção. Somos nós, contemporâneos, que exorcizamos o processo comunicativo, arrancamos um a um os suportes gerais que dão acesso à codificação das obras¹⁰.

¹⁰ Cabe ressaltar que grande parte da produção recente em dança enquanto arte no Brasil, utiliza reflexões filosóficas contemporâneas de pensadores advindos de outras áreas do conhecimento para subsidiar suas justificas acerca de seu fazer como intenso, alheio às significações e subjetivações, pautadas em conceitos como “desconstrução” de Jacques Derrida, “rizoma”, “rostickidade”, “desejo”, “animalidade” de Gilles Deleuze em parceria com Félix Guattari; a noção do “fora” de Maurice Blanchot, o “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud, as concepções de “biopolítica”, “dobra” de Michel Foucault são exemplos mais correntes.

Por outro lado, encontramos formas de expressão dançante que estão diretamente vinculadas à experiência cotidiana de uma significativa parte da população, exercida em grande medida por pessoas que não passaram pelo processo de aprendizado teórico e sistemático do corpo. E novamente são alijadas de reconhecimento por não conterem aquilo que as distancia de nós, mas ao mesmo tempo, elas concentram significados que a nossa experiência humana não consegue compreender, pois nos faltam elementos suficientes para decodificá-los.

Diante desse panorama geral, encontramos premissas que, longe de resolver a questão, reforçam suas diferenças. Para Greiner, por exemplo, todo corpo possui instâncias de criação e comunicação — constatação digna de nota —. No entanto, ela argumenta que “o sentido criativo dos processos internos da comunicação e de cognição não equivalem ao que se configura como experiência de criação em arte. [Assim,] nem todo ser vivo faz arte embora seja dotado de criatividade.” (GREINER, 2008, p. 119). Com essa formulação, a autora

segmenta aqueles que são capazes de produzir arte e os que não são, mas não elucida essa questão, abrindo pretexto a inúmeras leituras.

Neste ponto do estudo, ao nos depararmos com diferenças de ações corporais tidas como arte e outras como cultura, ao menos quatro questões se fazem relevantes e necessárias: Qual seria a diferença do processo criativo de arte em relação a outros processos? Afinal, quem é capaz de definir o que é arte? Se é o próprio organismo que, ao criar, se autoinstitui como arte nas instâncias externas com as quais ele deve dialogar — logo, essa criação é domesticada —, até que ponto ela é realmente criação se lida com normas e leis presentes nas relações com outros corpos? Por último, quais os grupos que não criam arte? Parte-se da hipótese de que, ao não estabelecer um destinatário, as pessoas que supostamente “não criam arte” podem ser facilmente vinculadas aos populares, como se fez com frequência na história da arte.

A percepção da existência de múltiplas feitura e leituras também

no meio popular ajuda a compreender os dilemas em momentos de ruptura, que também acontecem no campo artístico da dança, onde as novas obras com seu novo modo de produção estética estão sempre fadados a serem percebidas através dos instrumentos antigos de percepção¹¹. Mesmo no interior de um segmento em dança, as rupturas não são satisfatoriamente percebidas, pois exigem novas formas e códigos para acessá-las. Em suma, o processo de incompreensão é multifacetado e constantemente sentido entre as danças populares e a dança entendida como arte e legitimada por instâncias que as consagram, pois elas lidam com normas diferentes. Não se trata de rejeição ou conformismo, mas de um processo socialmente construído de desconhecimento recíproco.

¹¹ Acrescentei os espaços em que se fazem presentes práticas populares em dança por compreender que o processo de produção de instrumentos de percepção, consenso e legitimação também se dão na esfera popular e no meio que a cerca. Dessa forma, realizei uma releitura dos processos sociais distintos apresentados por Bourdieu (2003) como via de mão única.

Artigo recebido em 07/03/2013.

Aprovado em 10/06/2013.

Referências Bibliográficas

- BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. 4. Ed. Rio de Janeiro. Zahar, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. (Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira). São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artística. 6 ed. In: *A economia das trocas simbólicas*. Intr., Org., Selec. e Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 269-294.
- BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. In: *Repertório Teatro & Dança*, ano 2, n. 2, pp. 37-42, 1999.
- BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius; COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, Artes de fazer*. v.1, 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- CERTEAU, Michel de. Histórias de corpos (entrevista). *Projeto História*. N. 25. São Paulo: Educ, dez. 2002, pp. 407-412.
- CHARTIER, Roger. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 29-44.
- DARNTON, Robert. Os trabalhadores se revoltam: o grande massacre de gatos da rua Saint-Severin. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, pp. 103-139.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989, pp. 13-41.
- GOMBRICH, Ernst Hans. Da representação à expressão. In: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. pp. 383-415.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Annablume Editora: São Paulo, 2008. (3ª Ed.).
- GUARATO, Rafael. *Dança de rua: corpos para além do movimento* -

Uberlândia 1970/2007. Uberlândia: Edufu, 2008.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KATZ, Helena. Em dança, materialidade do corpo é o limite. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1995, p. D-7. Caderno Especial-Domingo.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Entrevista. Memória Roda Viva*. Entrevistadores: Daniel Piza, Laio Leal, Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Sílvia Boreli, Lauro César Muniz, Eugênio Bucci, Roseli Fígaro e Gabriel Priolli. Disponível em: <
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/jesus_martin_barbero_2003>. Acesso em: 19 nov. 2008.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Cosac & Naify, 2008. pp. 399-422

PELLEGRINI, Luís. Introdução. In: VIANNA, Klauss. *A dança*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991, pp. 11-14.

REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica* 21. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2005.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a*

estética popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Eliana Rodrigues. Representações do corpo na cena coreográfica contemporânea. In: *IV CONGRESSO ABRACE: Os trabalhos e os dias das artes cênicas*. Rio e Janeiro, 2006, v. 1, pp. 163-165.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. (Trad. Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade – 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

Referências em áudio

(Entrevistas realizadas pelo próprio autor)

AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 abr. 2007. Entrevista.

FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

NARDUCHI, Fernando. Uberlândia 09 jan. 2007. Entrevista.