

POÉTICAS POPULARES: EXPERIÊNCIA(S), PERFORMANCES, RITUAIS, CORPO, MÚSICA E DANÇA¹

Francisco José Gomes Damasceno

Pesquisador do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS. Doutor em História. Suas preocupações se voltam para a cultura e a juventude.

Tuany Abreu de Moura

Pesquisadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS. Assistente Social. Suas investigações se voltam para a juventude, formas de controle e normatização do estado e os chamados "novos jovens".

¹ Texto inicialmente esboçado para o I Seminário Estudos sobre Dança – Poéticas Populares e Experiências Corporais realizado pela na CAIXA Cultural Fortaleza em 2017 e depois pensado conjuntamente como apontamentos para reflexão sobre a arte. Agradecemos as contribuições do dançarino e pesquisador Adyel Queiroz que forneceu subsídios para elaboração da parte relativa às danças urbanas, a partir de suas pesquisas sobre dois estilos de dança, a saber: o popping e o locking.

POÉTICAS POPULARES: EXPERIÊNCIA(S), PERFORMANCES, RITUAIS, CORPO, MÚSICA E DANÇA.

POPULAR POETICS: EXPERIENCE(S), PERFORMANCES, RITUAIS, BODY, MUSIC AND DANCE.

Francisco José Gomes Damasceno

Tuany Abreu de Moura

RESUMO

Intentamos aqui refletir, a partir de algumas cenas, sobre a(s) poética(s) popular(es) em suas dimensões inseparáveis de música e dança, articuladas pela teia de significados possíveis estabelecidos a partir das noções de poética, popular e arte. Nesse sentido nos utilizamos de uma reflexão que se apropria dessas manifestações em expressões, de diferentes locais, momentos e tradições, para argumentar que a ocorrência das mesmas não se dá de forma isolada e só podem ser entendidas nesses contextos de suas produções sejam elas rurais ou urbanas, ou como preferimos pensar em um trânsito espaço-temporal que nos aproxima dos "entre-lugares", situação que é ainda mais marcante em tempos de virtualização das expressões culturais.

PALAVRAS-CHAVE:

Juventude; corpo; dança; música; experiência.

ABSTRACT

We intend here to reflect on popular poetics in their inseparable dimensions of music and dance, articulated by the web of possible meanings established from the notions of poetics, popular and art. In this sense we use a reflection that appropriates these manifestations in expressions, from different places, moments and traditions, to argue that their occurrence does not occur in isolation and can only be understood in these contexts of their productions, whether rural or urban areas, or as we prefer to think of a spatiotemporal transit that brings us closer to "between places", a situation that is even more striking in times of virtualization of cultural expressions.

KEY WORDS:

Youth; body; dance; music; experience.

AQUECENDO NOSSOS CORPOS... ALGUMAS CENAS...

Trata-se de um desafio considerável para nós, que não somos pesquisadores da dança, como muitos, refletir sobre esta, por isso partiremos de uma reflexão sobre a arte e a cultura, para tentar cercá-la e abordá-la. No escopo dessa reflexão a ideia que as mesmas são indissociáveis e que sua compreensão só é possível dentro do complexo quadro que envolve as regras da arte e suas relações sociais e históricas. Igualmente importante é que não se fala de qualquer forma de produzir, mas sim as formas populares.

Para iniciarmos a reflexão que gostaríamos de propor lhes mostramos uma citação que gostaríamos que fosse associada a alguns vídeos², assim mostraremos primeiro a apropriação e mais à frente depois da descrição dos vídeos a citação:

APROPRIAÇÃO

[O/A DANÇARINO/A] dá um salto pro meio da roda, gira e cai numas letras dum leveza espantosa, saúda os [ARTÍFICES], faz mais outras letras, [PROVOCA] um parceiro e sai da roda. É a vez deste. [A DANÇA] esquenta e fico por ali vendo o pessoal, encompridado pelo fundo do braseiro, saracotear num espetáculo assombrado. O [...] instrumento, que qualifica a dança, é pesadíssimo, [...]

CENA 01

No primeiro vídeo podemos apreciar uma disputa entre duas "gangues" de dançarinos de break, durante o Festival Cearense de Hip Hop (FCH2) de 2016. Os jovens da "PerfectstyleCrew" enfrentamos jovens da "É nois favela Crew" nos moldes clássicos das disputas que deram origem a esses grupos. Na dança o interessante é observar que em dado momento um dos integrantes da *PerfectStyle* "provoca" o integrante da *É nós favela* com uma umbigada (2'05) no que é imediatamente respondido com outra umbigada ainda mais forte e provocante (2'08). O que nos chama atenção aqui é a utilização da umbigada em meio a disputa, marcada por uma sonoridade acentuadamente, profundamente percussiva.

CENA 02

²Sugerimos sejam vistos nos endereços virtuais seguintes:

Cena 01 - <https://www.youtube.com/watch?v=vcUCxWugTQs> (ATÉ 1min30s - ver em 2min08s umbigada);

Cena 02 - <https://www.youtube.com/watch?v=F-zdYVptHJ8> (2min23s até 2min 30s) FESTA.

Cena 03 - <https://www.youtube.com/watch?v=HYcwNwSKdh8> - Coco Frei Damião na rua.

Cena 04 - <https://www.youtube.com/watch?v=TNp2-IUhrE> - Coco Frei Damião no palco.

No segundo vídeo quatro jovens se confrontam em um desafio de dança, cercados por outros tantos ao som de uma enigmática, percussiva e arrebatadora trilha sonora composta por uma sequência de músicas, raps na sua maioria, no que se pode chamar de "um som pesado". Trata-se, provavelmente de uma disputa ligada mais uma vez ao FCH2, desta vez não precisa-se o ano. Os quatro jovens são BboyBully e BboyGaspar "enfrentando" Bboy Barney e Lucas, no que intitularam de final "Impacto Urbano AllStyle".

Neste caso o que chama atenção é o clima festivo, participativo e empolgante que música, dança, desafio e entrega corpórea revelam simultaneamente. Todos os jovens participam de forma indireta do desafio e em alguns momentos quase entram nele de tão empolgados. A festa parece tomar conta de todos...

CENA 03

Nesta cena chama atenção o grupo de mulheres com trajes que lembram "um fardamento" poder-se-ia dizer junino ou alusivo ao sertanejo, como se convencionou em meios urbanos na medida em que as festas juninas se urbanizavam no nordeste brasileiro. O grupo de mulheres dança na rua ao som de suas próprias vozes que são marcadas e intercaladas por um ganzá (provavelmente) que marca de forma percussiva o ritmo e a dança.

CENA 04

O mesmo grupo de mulheres se desloca com sua dança, suas vozes e seu ganzá agora para os palcos onde a apresentação perde seu caráter de rua, ou parte dele, e assume ares de apresentação, algo que a cena anterior já insinuava de alguma forma, mas que aqui assume contornos mais nítidos. Importa observar em ambas a marcação dos passos, o som da música, a empolgação e o clima de festa.

A apropriação realizada antes destas descrições foi feita a partir da seguinte citação de Mário de Andrade, que gostaríamos de associar às cenas descritas:

...a cabrocha dá um salto pro meio da roda, gira e cai numas letras duma leveza espantosa, saúda os "coqueiros" e tocadores, faz mais outras letras, **dá umbigada num parceiro e sai da roda**. É a vez deste. O coco esquenta e fico por ali vendo o pessoal, encompridado pelo fundo do braseiro, saracotear num espetáculo assombrado. O "zambê" **instrumento, que qualifica a dança, é pesadíssimo**,

tronco em que o tocador amonta pra bater couro esticado (ANDRADE, 2002, p. 374 apud FARIAS, 2016, p. 30).³

Trata-se aqui de duas manifestações distintas de dança e que nos remetem a algumas questões. As danças tradicionais e as recém-conceituadas danças urbanas. Em todo o caso, obtivemos ambas navegando pelo mundo virtual, isso quando não nos deparemos com elas em apresentações nos mais diversos locais em nossas cada vez maiores cidades...

O que pode-se refletir em termos de suas aproximações - como aqui propomos - é algo relacionado ao corpo sim, mas também e principalmente a um aspecto de uma performance que apenas uma poética popular poderia traduzir, ou pelo menos projetar:

[...] ...o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente **local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade**, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, **o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico**, etc. (MARTINS, 2003, p. 66. Grifos nossos.)

Assim, uma revisão de memória lastreada em uma transmissão de saberes, conhecimentos, assentados em estéticas próprias e definidas em um campo de sujeitos pertencentes ao popular seja urbano ou rural e que compartilham essa(s) estética(s) que se definem por eles e com eles de forma a se influenciarem mutuamente na medida em que seus elementos navegam, se tornam fluidos esse constituem parte de fluxos, é o aspecto que chama atenção nesses corpos que imaginamos aqui.

No que toca a prática do coco - como expressão e como dança - é interessante observar como Farias⁴ revela seus significados:

O Coco é uma prática das culturas populares brasileiras encontrada no litoral e no sertão nordestino. Acredita-se que a introdução desta dança no Nordeste se deu através dos escravos africanos que catavam e quebravam coco em um ritmo de trabalho do qual emergiu a música (CASCUDO, 1979; ANDRADE, 2002a). Os Cocos podem ser classificados em três gêneros: dançado, embolada e literatura de cordel (ARAÚJO, 2013). Dentro destes existem várias modalidades que dependem da métrica, dos instrumentos, do local e da coreografia. Nos Cocos dançados [...], há a presença de elementos indígenas, os movimentos em roda e a estrutura poético-musical, e de elementos das culturas africanas, os instrumentos de percussão e a

³A festa proporciona o ápice da brincadeira e das performances, revelando dimensões que envolvem o corpo, os saberes e grupos sociais que convergem para tanto. A própria festa é performance, a dança é performance. Zumthor (1997) aponta que a performance é um ato dotado de complexidades em que mensagens poéticas são emitidas e recebidas ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

⁴ Depois de estudar o Coco praticado em Balbino (FARIAS, 2012), esta autora enveredou pelos Cocos do sertão, praticados por mulheres no Cariri cearense (FARIAS, 2016), revelando os diferentes sujeitos ou artífices do coco.

umbigada (AYALA; AYALA, 2000). Assim, a prática envolve música, com um ritmo de batuque; dança, com passos de sapateado e batidas de palmas; poesia, através das letras cantadas. (FARIAS, 2016, p. 15).

Primeiro aspecto que chamamos atenção é o da circularidade⁵ no que toca às origens da manifestação (a introdução da dança através dos escravos africanos e uma estrutura poético-musical também miscigenada, híbrida), o que revela um processo mui antigo de "globalização" ou, melhor dizendo: o estabelecimento de trânsitos de pessoas e consequentemente de suas culturas⁶.

Outro aspecto diz respeito ao estabelecimento de um conjunto de regras pela própria expressão e ainda à sua classificação, embora rapidamente apontada e que decerto envolve muitas variáveis de acordo com seus contextos sócio-históricos ou ainda com as diferentes modalidades apresentadas. O mesmo ocorre com os processos contemporâneos relativos às chamadas danças de rua, por exemplo.

Depois o uso de um corpo maleável, histórico, que envolve o domínio de certos saberes - tradicionais - que se estabelecem pela prática e que se reinventa na medida em que se pensa no movimento de dançar. Semelhante prática que se pode observar nas chamadas "danças urbanas".

O termo danças urbanas teria sido forjado por Ejara, sobretudo para distanciar do preconceito existente com o termo "dança de rua". Originário nas ruas a perspectiva era de caracterizar não as ruas, mas os seus praticantes. Segundo ele:

[...] "Danças Urbanas" [...] na verdade é apenas um sinônimo para o já usado: "Dança de Rua".

"Danças Urbanas" começou a ser usado por mim há algum tempo e agora ele vem ganhando força e muitas pessoas, grupos e festivais tem adotado esse termo.

[...] ... "Street Dance" em inglês não quer dizer exatamente "Dança de rua" **quer dizer sim que é popular, que veio do povo**, é uma expressão. É como o termo "Street Wear" para moda, a roupa não é feita na rua, mas inspirada por quem vive nela. [...] Claro que temos a imagem dos anos 80 de garotos com boom Box e sua pista de dança nas costas, popularizada pela mídia. Que acontecia sim nos bairros dos Estados Unidos... (EJARA, 2011).

Neste caso, hoje se fala em "estilos" como advertiu Adyel (OLIVEIRA, 2016) pois haveria "[...]vários estilos praticados, cada um com seu próprio fundamento/base". Neste

⁵ É interessante observar a presença da umbigada, por exemplo, em distintas manifestações como as descritas por Andrade e ainda pelas apontadas no início deste texto em suas primeiras cenas.

⁶ O antropólogo indiano Arjun Appadurai (1999) fala em 05 tipos de fluxos diferentes, embora em alguns casos intercruzados, e neste sentido rejeita as noções de centro e periferia. Segundo ele seriam os etnopanoramas, os midiapanoramas, os tecnopanoramas, os finançoanoramas e os ideopanoramas. Já a ideia de uma circularidade cultural pode ser apreciada a partir das leituras de BAKHTIN, 1999 e GINZBURG, 1987.

sentido o dançarino/pesquisador apresenta alguns estilos: "popping, locking, Breaking, House, Hip Hop Dance". Em sua pesquisa ele se esforça por classificar algumas destas novas formas de dança:

[...] Popping(contrai o corpo como se estivesse pulsando) e Locking (gira os pulsos, levanta a mão na altura da cabeça e para olhando para o lado do ombro direito) é uma coisa; Robboting (move os braços e o pescoço de maneira mecânica imitando um robô) é outra... são coisas totalmente diferentes, mas eu entendo a confusão que fazem [...]"⁷

É interessante observar a intensa criatividade e as possibilidades de classificação, bem como as formas iniciais dessas tentativas de classificação que enfrentam dificuldades no que toca às definições de suas características⁸. Interessante observar também as classificações plurais tanto do coco quanto das danças urbanas.

Desta forma, seriam as danças populares, que remeteriam a saberes e sensibilidades específicas e com trajetórias e historicidade próprias. Em qualquer dos casos, alude-se a uma intervenção do povo, popular, ou, precisando ainda mais às culturas populares: no primeiro caso tradicionais - e por associação rurais - e no segundo caso urbano-contemporâneas⁹.

Trata-se, portanto, das diferentes formas de expressão do que o popular manifesta a partir de suas realidades de vida, sejam experiências de vida urbanas ou rurais, ou ainda mesmo transitando entre estes dois universos - fenômeno que parece ocorrer com as tradições contemporaneamente¹⁰.

⁷ Esta definição está presente em seu projeto de pesquisa e resulta de sua observação em campo. Transcrita de seu Diário de campo em contato direto com os artífices dessas novas modalidades.

⁸ Pais (2016) analisa a presentificação em função de um desfrute hedonista do presente e revela a dimensão da arte infiltrada no mundo do trabalho, as formas de relação com o tempo na contemporaneidade. A reflexão aponta uma adaptação ao tempo dominado pela velocidade, o tempo dromocrático. Para ele são os jovens os sujeitos dessas formas: "Estes jovens criativos, explorando redes de cooperação que prevalecem nas chamadas indústrias culturais, laboram no campo das artes e das novas tecnologias de informação e comunicação. [...] A mobilidade é encarada como um modo de vida, principalmente quando não existem responsabilidades familiares. São jovens que se adaptam relativamente ao tempo dromocrático, isto é, um tempo dominado pela velocidade." (Ibidem, 15)

⁹ Entendemos que estas definições ou separações funcionam como tipos de localização que devem e podem ser desconstruídas já que, como argumentamos, aspectos destas culturas estão em circulação constante e se constituíram historicamente de forma híbrida, apresentando-se hoje com intervenções das mais diversas ordens e inclusive com uma troca constante de posições estando as danças urbanas hoje presentes nos meios rurais - ou em cidades do mundo rural - e as danças rurais presentes nas cidades de forma sistemática, seja através de apresentações ou de pólos de desenvolvimento destas culturas nas próprias cidades.

¹⁰ As antigas classificações das culturas como rurais ou urbanas não me parecem mais adequadas à nossa realidade já que o avanço do padrão de vida urbano nos meios rurais e ainda a incorporação de formas tipicamente rurais no urbano tem se intensificado cada vez, e no caso das sociedades latino-americanas, esse processo sempre foi amalgamado, pensando com Canclini (2000) sempre foram processos híbridos, ou ainda com Hall (2003) as mediações são uma constante.

Aspecto visível na cultura e em muitas das expressões de dança às quais aludo é o do seu espraiamento em termos de sistemas comunicativos:

A cultura é constituída pelo conjunto de textos produzidos pelo ser humano, não apenas construções da linguagem verbal, mas também mitos, rituais, gestos, ritmos, jogos, entre outros. **Os textos da cultura são considerados, também, sistemas comunicativos que obedecem às regras e normas preconizadas pela cultura vigente.** O que não impede de culturas diferentes se comunicarem. “A cultura é o macrossistema comunicativo que perpassa todas as manifestações e como tal deve ser compreendido **para que se possam compreender assim as manifestações culturais individualizadas**” (BAITELLO JÚNIOR, 1999, p.18). A comunicação entre as diversas culturas permite que as criações do homem, como a música, o cinema, as danças, os jogos e os **brinquedos** atravessem fronteiras. (MENDES; NÓBREGA, 2009, s/p. Grifos nossos).

Obviamente aqui se pode pensar em múltiplas dimensões desse sistema, mas por hora gostaríamos de ressaltar apenas o aspecto de uma comunicação que se estabelece contemporaneamente por intermédio de mediações cada vez mais colocadas no âmbito dos meios de comunicação¹¹.

Os textos da cultura podem ser entendidos tanto nela como macrossistema, como em suas manifestações individualizadas - que se pode pensar em termos de expressões como a música, a dança ou outras - e ainda mais especificamente em termos de formas próprias dentro de uma expressão, como é o caso dos estilos em um determinado tipo de dança (coco de roda, popping, etc).

Por fim, interessa-nos observar que essas regras do sistema de comunicação correspondem às regras interpostas na formação de uma poética popular ou das poéticas populares...

POÉTICA DA EXPERIÊNCIA: CÓDIGOS, INVENÇÃO, DISPOSIÇÃO E ENUNCIÇÃO

Das definições do coco e da percepção de algumas semelhanças e diferenças entre as ditas danças urbanas e as danças tradicionais (ditas rurais) partimos para a reflexão. Tomamos como provocadoras algumas das definições do dicionário para poética: "Arte que formula e ensina as regras da poesia. [...] Inspirador. [...] Inspirado, sublime"¹².

¹¹ Mais recentemente se tem analisado a passagem dos meios às mediações. (cf. MARTÍN-BARBERO, 2003).

¹²"poética", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. <https://www.priberam.pt/DLPO/po%C3%A9tica>. [consultado em 08-08-2017].

Nesse sentido, cabe refletir como as regras podem se colocar junto à inspiração, ao sublime. Assim, a "forma-força" que poderia nos ajudar a entender esta junção é trazida por Zumthor (2000, p. 33):

O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa, nem estável, **uma forma-força**, um dinamismo formalizado; uma forma formalizadora, [...] não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. **Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.** (Grifos nossos).

O encontro luminoso se dá entre aqueles que iniciados na cultura e na arte compartilham dos mesmos códigos, das mesmas emoções e sensações e desta forma, para longe de uma regra fechada em si mesma constitui-se uma regra de uso, uma regra de operação, uma forma de fazer, sempre abertas à interferência do criador, do obreiro. A(s) dança(s), bem como as expressões musicais, as expressões culturais seriam exercidas e exercitadas pelos seus artífices: os que cantam, dançam, brincam, constituem o ato cultural.

Os códigos criados, recriados, inventados, aceitos por aqueles que participam da "dança" (aqui faço uso metafórico da dança entendendo as demais manifestações), se constitui no elemento que traduzirá a dinâmica da expressão, seu elemento central, aquilo que o constitui diferente dos demais, o que lhe dá força e forma.

Distantes de uma concepção hermética do ato cultural, essas expressões se inventam ao se fazerem, ao se elaborarem dentro das relações e dos contextos nos quais se criam. Neste sentido nos enveredamos pelos caminhos de uma constituição histórico-cultural que nos põe diante de nós mesmos, de nossos contemporâneos, de nossas formas de nos apropriarmos de nossas tradições, sejam elas muito antigas ou recentes.

Desta forma nos introduzimos no universo da performance ou de práticas que "dobriariam o tempo", "remodulando ou remoldando" os corpos e domando-os. Estas práticas contam histórias. Seriam, portanto, espécies de "comportamentos restaurados" na medida em que seu experimento nem se inicia e nem se finda naquele momento, antes se realizam várias vezes (sem se repetirem já que se reinventam com elementos diversos a cada nova prática), e neste processo as pessoas se preparariam para isso treinando e ensaiando. Assim, contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, definiriam o que seria ou não performance (SCHECHER, 2003).

Interessa-nos aqui por apontar dois aspectos importantes: a formulação de regras e depois a inspiração. Decerto que substantivando ou adjetivando tomamos posições diferentes,

ou, melhor dizendo, assumimos noções diferentes. Em qualquer caso, no entanto, pode-se aludir que toda poética implica tradicionalmente em um conjunto articulado de sentidos. Dessa forma, Rancière (2011, p. 22) define:

[...]Entenda-se 'poética' no sentido clássico: como dizendo respeito a uma *tekné* da construção de intrigas, à disposição de suas partes e ao modo de enunciado apropriado, ou seja, às **três funções tradicionais da *inventio*, da *dispositio*, e da *elocutio***. (Grifos meus).

A "inventio" pode ser entendida como invenção, criação, inspiração, e, também como achado, o que nos orienta tanto a capacidade criativa de todo artista, presente em toda obra, como ao mesmo tempo nos remete para o achado (no sentido de descoberta) da forma mais adequada e apreciável para um determinado grupo das formas de expressar.

Já a "dispositio" nos dirige para a "arte ou ciência" de dispor os efetivos que possuímos em nosso repertório cultural, social e histórico, da forma como os distribuímos, seja no plano da expressão em si, como também da expressão em seu aparecimento contextual e histórico pertencente a determina tradição e determinado grupo em seu desejo de manifestar-se.

Por fim, a "elocutio" pode ser entendida como a expressão propriamente dita, entendida em si mesma como uma sequência organizada, estruturada; a elocução, a maneira de exprimir, a escolha da expressão (dança, música, pintura, literatura, teatro), dos gestuais adequados, das notas musicais, dos passos ou coreografia, que se destinam a comunicar, a "linguagem"¹³. Dessa maneira nos projetamos rumo a uma espécie de ritual, já que, "Para a análise do ritual, Lévi-Strauss chama a atenção para a importância de realizarmos uma diferenciação entre mito e rito, abordando o ritual como "o modo pelo qual as coisas são ditas" (RODOLPHO, 2004, p. 145).

Logo, nos cabe entender o conjunto de termos em que esse teorema é exposto, de como a arte e a cultura em suas diferentes manifestações nos coloca o problema do entendimento do mundo e da participação no mundo em diferentes épocas e no nosso caso, no mundo contemporâneo. Torna-se importante perceber, portanto, que se trata de um saber fazer (*knowhow*) específico, uma forma de fazer, um jeito de dançar, de cantar, de ser e estar no mundo e de relevar o desejo de beleza, por intermédio da dança, no caso da discussão que propomos aqui.

¹³ Termo usado contemporaneamente para definir as diferentes expressões artísticas.

Entende-se nesse sentido, que as artes (música e dança, por exemplo) não se restringem a elas mesmas, antes se constituem por múltiplas esferas da expressão dos sentimentos, dos desejos e necessidades humanos, múltiplos saberes e fazeres representantes das muitas formas de viver, de entender o viver e de estabelecer canais sensíveis entre os que vivem:

Ver **a arte como experiência** responde a todos estes problemas colocados pela separação entre a arte e vida. **Como experiência a arte é evidentemente uma parte de nossa vida**, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade e não uma simples imitação prática delas. Em segundo lugar, dado que a experiência precisa combinar os diferentes motivos e materiais que constituem nosso meio, e visto que abordamos cada contexto a partir de uma percepção intencional, **podemos esperar que a experiência artística acolha elementos práticos e cognitivos sem perder sua legitimidade estética.** (SHUSTERMAN, 1998, p. 45. Grifos meus).

É na própria história dos grupos praticantes que podemos encontrar as regras e os significados que lhes dão sustentação. Assim, as culturas populares tem se apropriado de diferentes expressões e "renovado" seus usos, seus efeitos, suas funções e sua própria dinâmica. As culturas populares constituem a tradição na qual nos movemos...

ARTE E CULTURA(S) POPULAR(ES): PERFORMANCES, RITUAIS E REINVENÇÃO

Silva e Silva (2012, p. 27) assim definiram arte:

Todas as culturas possuem arte, mas sua diversidade torna difícil sua definição. No pensamento ocidental, a arte é a tradução material da beleza. Por sua vez a beleza é uma noção da filosofia clássica que pode ser entendida como a essência invisível de tudo o que é belo. [...] Já o belo designa tudo o que, cotidianamente, é captado pela nossa subjetividade e nos provoca emoção, levando-nos a um estado diferente da normalidade. Mas essa noção de belo varia de acordo com o tempo, o espaço e a cultura, ou seja o belo é relativo...

O belo é relativo, mas o certo é que o desejo do belo e de beleza de cada indivíduo e de cada grupo está presente em suas manifestações e se reflete nelas. A partir de suas noções (do belo) então é que se constituem suas expressões artísticas (música, dança, etc.), é com elas e a partir delas que a própria vida se traduziria para seus artífices e conseqüentemente para seus apreciadores. E como cada época e cada lugar assumem feições próprias, elas por sua vez se alteram e se diferenciam de acordo com as experiências de vida de cada grupo no tempo¹⁴.

¹⁴ Para Baumgarten (2000, p. 2), "Todo romance, como produto de um ato de escrita é sempre histórico, porquanto revelador de, pelo menos, um tempo a que poderíamos chamar de tempo da escrita ou da produção do

Neste caso o desejo do belo nos remete às diferentes formas de produzir a beleza, em outras palavras: de manifestar por intermédio de diferentes "linguagens" as visões particulares, sócio-historicamente constituídas e elaboradas a partir dos saberes-fazer de cada um ou de cada grupo. O invisível começa a se tornar visível... começa a ganhar corpo...

Essa "visibilidade", sua "dizibilidade" ou "corporificação" é aspecto que volta a nos remeter às regras da arte e sua socialidade, se imaginarmos com Mafesolli um conjunto de códigos sublunares. Neste sentido, corpo, natureza e cultura se entrelaçam e se articulam na produção da "revelação"- no nosso caso - artística.

Este corpo maleável que dança subverte as ordens estabelecidas¹⁵ cria outros padrões de dizibilidade do real, cria sentidos:

O corpo humano, ao estar atado ao mundo em que vive, cria movimentos e, ao mover-se, cria sentidos, desequilibra, inverte. Sobre a relação entre corpo e mundo, o autor afirma: "Qualquer que seja o modo pela qual a compreendamos (a idealidade cultural), ela já brota e se espalha nas articulações do corpo estesiológico" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 197). Prolongamentos do corpo, dobras do corpo no mundo, uma percepção selvagem, posto que indeterminada. A ontologia do ser selvagem em Merleau-Ponty (1964), como ser da criação, ultrapassa as determinações que atravessam o corpo, mas o corpo se dobra, desdobra, cria novos arranjos, performances, sentidos. (MENDES; NÓBREGA, 2009, s/p).

Desta forma, entre o mundo da natureza e da cultura, "Formado por uma dinâmica molecular, o corpo vai se organizando e se reorganizando mediante as provocações advindas do ambiente, das pessoas e da sociedade com as quais convivemos, sendo ao mesmo tempo agente perturbador, modificando-as." (MENDES; NÓBREGA, 2009, s/p).

Cada atuação, como interferência no mundo, revela personalidades e formas, nos remetendo às performances estabelecidas por cada expressão, neste sentido:

[...] a performance pode ser analisada a partir de quatro traços básicos: 1) seria a realização de um material tradicional conhecido como tal; que realiza, comunica algo que eu reconheço da virtualidade à realidade; 2) O contexto dessa performance seria ao mesmo tempo cultural e situacional e que surge como fenômeno, que além disso se sobressai ao contexto e ultrapassaria o rumo comum dos acontecimentos; 3) haveria uma repetição que não seria redundância nesses acontecimentos (culturais) ou performances, que seria repetível indefinidamente, seria a "reiterabilidade" o que os tornaria culturalmente inteligíveis; 4) A performance modificaria o conhecimento, ela não seria simplesmente um meio de comunicação, "comunicando

texto." Por analogia, pode-se pensar que cada forma de dança, cada gênero musical é revelador de seu próprio tempo de realização, assim como cada performance se diferenciaria de outra por este aspecto.

¹⁵ São muitas as formas de imaginar estas subversões. Para Oliveira (2001) e Spagnol (2008) há uma nova ordem que implica em outras formas de imaginar os jovens e suas rebeldias. Neste contexto de relações com o estado muitos destes jovens associados às práticas urbanas, a dança e a música, por exemplo, foram intitulados de "novos jovens" denotando as transformações que ocorrem no nosso laço social na contemporaneidade e nos quais estes sujeitos questionam o lugar de autoridade, a sua existência e quem os ocupa (LEBRUN, 2004).

ela o marca". Pode-se, seguindo ainda Zumthor, imaginar essa força invertendo-se e criando-se, estabelecendo um laço [...] (DAMASCENO, 2012, p. 22).

Logo, pensemos a partir das expressões com as quais iniciamos nosso argumento... as performances desses dançarinos das chamadas danças urbanas e dos praticantes do coco...

Alguns dos aspectos apontados nos conduzem na reflexão dessas performances - que entendemos como sincrônicas e diacrônicas, e ainda como intrínsecas e extrínsecas à dança. Assim, os contextos dessas performances seriam ao mesmo tempo sociais, históricos e culturais se constituindo enquanto fenômenos, quebrando, por assim dizer, com o cotidiano, o comum e sendo ao mesmo tempo perceptível e compreensível pelos sentidos. Criando ao mesmo tempo realidades para os corpos, realidades de dança¹⁶.

Depois, os aspectos relacionados a uma repetição (de movimentos, de passos, condutas) não se constituindo em uma demasia desses, mas uma reafirmação do seu caráter de se "re-iterar", de se renovar, de ecoar para se tornarem partilhados de forma inteligível e consequentemente assimiláveis.

Por fim, a performance altera a realidade (ao romper com o continuum do cotidiano) e os saberes (altera-se também por ela as formas de compreensão) e com isso, deixando suas marcas por meio dos processos de interação ela interfere diretamente na vida das pessoas envolvidas.

Logo a performance é constitutiva da forma dessas danças, ela é antes de tudo uma prática; a performance implica em competências ou habilidades específicas, em condutas que se constituem em coordenadas espaço-temporais e em uma ordem de valores encarnadas no corpo.

Essa performance interferente (social e culturalmente), impõe-nos a passagem para o campo simbólico de constituição dos sentires, sentidos e significados da arte. Remete-nos ao ritual:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. **Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios.** Estas seqüências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como "performativa" em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [...]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [...] e 3), finalmente, no sentido de valores

¹⁶ Neste sentido se pode entender como realidades sociais e históricas, posto que possuem suas próprias trajetórias e historicidades.

sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [...]. (PEIRANO, 2003, p. 11 apud RODOLPHO, 2004, p. 141. Grifos meus).

A performance constitui parte do ritual social da dança, de criar espaços simbólicos para viver bem, viver melhor¹⁷ e estes se constituem em ritos de iniciação ou passagem para outras formas de perceber e viver. Trata-se, portanto, de uma dança que repete certos movimentos dentro de suas convenções ou estereotípias (passos, movimentos que as definem) com um padrão de uso estabelecido (convencionalidade), com algum grau de rigidez e fusão (a alteração é inclusa de forma adaptada, recriada e controlada), e ainda a repetição que assume diversos papéis desde o de produzir a catarse até o de promover sua inclusão criativa nos processos cognitivos e de apreensão do real.

Pode-se pensar assim, que na prática da arte, sua realização em expressões como a música, o teatro, a dança, essas expressões assumem ainda o papel simbólico de uma passagem, de uma espécie de rito de formação para seus praticantes:

Podemos dizer [...] que o protótipo dos ritos de passagem são os ritos de iniciação: como os ritos de passagem, os ritos de iniciação marcam a **transição de um status social para outro** (morte e renascimento simbólicos). A iniciação é, portanto, a “forma sintética dos ritos de passagem, por meio dos quais ela opera”. Mas a iniciação é mais do que simplesmente um rito de transição, **ela é um rito de formação**. Esta formação vai diferenciar os participantes ou o círculo dos neófitos dos “de fora”, daqueles exatamente não-iniciados. Numerosas iniciações contam com ritos de inscrição nos corpos de marcas, signos visíveis da formação e transformação de nova identidade (escarificações, circuncisões, modificação do formato dos dentes, perfurações no nariz ou lábios etc.). (PEIRANO, 2003, p. 11 apud RODOLPHO, 2004, p. 143-144. Grifos meus).

A formação se dá por meio da prática e da elaboração da própria forma de expressão. Por ela não apenas se pensa e projeta outros mundos e experiências, como também se marca o processo de formação de um artífice. É quando se completa o processo de constituição da "sintonia fina" entre o sujeito e o belo como sentido ou imaginado, é quando a arte acontece, quando os movimentos previstos e imaginados se tornam parte de um todo, se tornam dança, música, cultura, arte...

Outro aspecto importante dos ritos de iniciação é a auto-referencialidade, ou seja, a “ação transitiva de sua transmissão ritual, em outras palavras, pela reiteração da iniciação que ela engendra. **É apenas quando nos tornamos iniciadores que nos tornamos plenamente iniciados.**” (Zempléni, op. cit., p. 376-377). Os saberes específicos da iniciação são válidos para aquele círculo fechado dos neófitos ou noviços, “não são aplicáveis fora de seu campo de aquisição”. É por isso que a iniciação pressupõe um antagonismo entre os grupos “de fora” e os “de dentro”: a lógica da iniciação, auto-referenciada, cria uma linguagem, um simbolismo e saberes

¹⁷ Essa dimensão nos remete as relações entre ética e estética que não abordaremos aqui, mas que podem encaminhar a reflexão em outros sentidos e usos.

que lhe são próprios e que acabam por possuir um “sentido iniciático”(PEIRANO, 2003, p. 11 apud RODOLPHO, 2004, p. 144. Grifos meus)¹⁸.

Portanto, todo esse processo refletido até aqui nos remete a noção de comunidade. No nosso caso, podemos pensar em duas esferas dessa agregação.

Em um primeiro e mais estrito sentido a comunidade formada pelos dançarinos artífices dessas práticas, nela se está plenamente iniciado quando detentor de todos os códigos e relações, sentidos e saberes-fazer, se eleva ao nível de iniciador. No caso específico do coco, é quando se outorga pelo próprio grupo o título de "mestre"; ou quando nas danças urbanas o dançarino atrai para si atenções do grupo, promove oficinas, atinge outro "status" dentro da arte.

Em um segundo e mais largo sentido, a comunidade entendida como grupo social ao qual pertencem esses dançarinos ou artistas. No caso pensado aqui a comunidade se constitui socialmente e historicamente entre os agentes do popular. Para entendimento dessa comunidade "[...] O importante é ser nesse nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política". (RANCIÈRE, 2005, p. 26)

Nas noções estabelecidas por Rancière (2005) apontam-se três regimes de identificação da arte: o regime ético das imagens; o regime poético ou representativo que identificaria as artes "no par poiesis/mímesis"; e, o regime estético das artes, este substantivado em um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Este regime estético fundaria a autonomia da arte e também a identidade de suas formas com as formas como a própria vida se faz ou se forma ela mesma.

Nesse último regime, a identificação das formas da arte com as formas da vida nos imbrica com os modos de vida dos populares, no qual a tradição não se apresenta apenas como uma coisa dada, passada, morta; mas, sobretudo, como um elemento constitutivo de um repertório (seria um repertório de repertórios dos modos passados?). Este repertório é ele próprio o dispositivo do qual emanam as diferentes e variadas expressões para as quais a "arte-vida" se volta em seu ritual. E é nesse uso ritual do próprio tempo de viver que se misturam, miscigenam, hibridam as diferentes formas de ser e de se expressar. Nesse sentido, a "[...] temporalidade própria do regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas." (RANCIÈRE, 2005, p. 37).

¹⁸ Essa passagem nos remete a noção de partilha do sensível como desenvolvida por Rancière. (2005).

É assim que vemos "surgir" ao mesmo tempo expressões como as danças urbanas e os cocos em um mesmo contexto histórico e social¹⁹, compartilhando dos possíveis estéticos e políticos. Interferindo diretamente na vida social, mostrando possibilidades e caminhos na arte, pela arte, com a arte, como alternativas para os seus contemporâneos a cultura popular se reinventa. Pela ação criativa de um corpo que dança, que canta e sonha, os populares se mostram tão vivos quanto suas expressões em artes.

CONCLUINDO: FLUXOS DANÇANTES... DESLOCANDO OS DADOS DO PROBLEMA

Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema. (RANCIÈRE, s/d)

Para concluir gostaríamos de partir da epígrafe acima, articulando à inovadora reflexão realizada por Farias em aproximação da dança, à história e à filosofia. Trata-se da ideia dos fluxos dançantes. Este seria um processo de contínuas mudanças que se configuraria de forma articulada e complexa alterando a dança e o sujeito dançante e se espalhando em todas as direções:

Há sempre condições na produção dos fluxos, sejam relacionadas às materialidades nas quais os sujeitos, ou as danças, estão inseridos ou às suas subjetividades. Mas, o que é um fluxo? O fluxo significa um movimento intenso e incessante de algo que possibilita "afectos e perceptos", outras possibilidades de sentir e de perceber, queremos dizer que: o dançar e o sujeito produzem e são produzidos por movimentos, não apenas corporais e coreográficos, mas *sígnicos* que são criados na experiência de dançar ou na experiência dançante, estamos aqui falando de movimentos passíveis de compreensão, entretanto, entendemos que o dançar produz afetamentos e atravessamentos nos sujeitos que não podem ser explicados.

O dançar/cantar configura-se como experiência complexa de criação de subjetividades dos sujeitos ao mesmo tempo em que são criados por estas subjetividades, processo que se dá de forma intensa, através de fluxos, de forças pulsantes, movimentos que transbordam em várias direções nas quais emergem significados. (FARIAS, 2016, p. 141-142)

Se o regime estético das artes nos enleia as formas de viver estetizadas, ou melhor, eticamente estetizadas (ou esteticamente éticas), e, se a tradição (ela própria como repertório) constitui o "dispositivo-repertório" dos populares, então eles nos remetem às formas de vida

¹⁹ E podendo em certos casos compartilhar descrições muito próximas ou parecidas por parte de quem as investiga. É assim, também, que se pode delinear entendimentos de expressões ou termos comuns em seus usos, ainda que resultantes de mútuas apropriações.

dos populares ao que denominamos "arte-vida". E, se como nos apresenta esta realidade, se constitui como uma co-presença de temporalidades heterogêneas, o que podemos avaliar é a existência de uma multiplicidade de fluxos, que com Farias vamos entender como dançantes.

Neste sentido, as danças estariam ritualizando a vida social, cifrando-a de forma a alterá-la. Assim,

[...] baseando-se na realidade estudada – uma dança popular, e dialogando com a história, propomos uma compreensão que não separa o sujeito do seu entorno no ato do dançar, ou que não entende a dança como um *à priori*, um enunciado que chega ao sujeito, uma vez que esta é compreendida como prática cultural, saber-fazer específico (CHARTIER, *op. cit.*), criação de corpos-sujeitos e criadora dos mesmos, uma via de mão dupla, ou para incitar o bailar, processos de pulsos e de repousos contínuos que transitam nas duas direções concomitantemente, e até em outras direções – quando pensamos em espectadores. (FARIAS, 2016, p. 138)

Enfim, é esse processo de coexistência de uma multiplicidade de temporalidades e experiências, correspondentes a sujeitos imersos nessas diferentes temporalidades, que constituem essa torrente de fluxos de vida que a dança/música revela a todos e que nos incita a desejar, sentir, vislumbrar. É desta forma que os dados do problema se deslocam ao ritmo da música e nos movimentos das danças...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Os Cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

APPUDARAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In.: FEATHERSTONE, Mike. **Cultura Global**. Nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, 1999.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. In.: **Via atlântica**, n. 4 out. 2000. Disponível em: <file:///C:/Users/Damasceno/Downloads/49611-60942-1-SM.pdf>. Acesso em 08.08.2017.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

DAMASCENO, F. J. G. **Versos quentes e baiões de viola**: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX.. 01. ed. Campina Grande, PB: EDUFCEG, 2012. 280p.

EJARA, Frank. O novo termo "danças urbanas". **Blog**. 25 out. 2011. Disponível em: <http://frankejara.blogspot.com.br/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html>. Acesso em 08.08.2017.

FARIAS, Camila Mota. **"O Coco tá no sangue"**: A (Re)invenção de uma tradição em fluxos dançantes por mulheres no Cariri - CE (1979-2012). Dissertação (Mestrado em Mestrado Acadêmico em História e Culturas) - Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza: UECE, 2016.

FARIAS, Camila Mota. **"O coco vem de dentro da gente"**: ressignificações culturais da dança do coco em Balbino – CE (1997-2012) . 2012. 109 f. Monografia (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

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

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: editora da UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

LEBRUN, Jean-Pierre. **Um mundo sem limite: ensaio para uma clínica psicanalítica do social**. Editor: Jose Nazar; Tradução Sandra Regina Filgueiras. Rio de Janeiro: Companhia Freud, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. 372p.

MARTINS, Leda. Performances da oralidade: corpo, lugar da memória. In: **Letras**. Santa Maria, nº 26, p. 63-81, 2003.

MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza.; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. In: **Revista Brasileira de Educação**. No. 27, Set /Out /Nov /Dez, 2004. p. 124-211. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n27/n27a08.pdf>. Acesso em: 09.08.2017.

MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Cultura de movimento: reflexões a partir da relação entre corpo, cultura e natureza. In: **Pensar a Prática**, [S.l.], v. 12, n. 2, ago. 2009. ISSN 1980-6183. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/6135/4981>>. Acesso em: 08 ago. 2017. doi:<https://doi.org/10.5216/rpp.v12i2.6135>.

OLIVEIRA, Carmem Silveira de. **Sobrevivendo no inferno: a violência juvenil na contemporaneidade**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

OLIVEIRA, Francisco Adyel Queiroz de. **Projeto de pesquisa em história**. Universidade estadual do Ceará, 2016.

PAIS, José Machado. Tessituras do tempo na contemporaneidade. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 18, n. 33, p. 7-18, jul.-dez. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Entrevista**. Entrevistadores: Gabriela Longman e Diego Viana. S/d. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em 10.08.2017.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon. **História, Verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

RODOLPHO, Adriane Luisa. Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. In: **Estudos Teológicos**, v. 44, n. 2, p. 138-146, 2004. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/560/518. Acesso em 08.08.2017.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”. In: **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**. O pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Kalina Vanderlei.; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 4a. Edição. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

SPAGNOL, Antonio Sergio. **Jovens Perdidos: um estudo sobre os jovens delinquentes na cidade de São Paulo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Artigo recebido em agosto de 2019. Aprovado em setembro de 2019.