

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

Transformações do corpo nas danças populares e tradicionais do nordeste do Brasil

Maria Acselrad¹

Resumo: O projeto de pesquisa O Corpo em Festa – mapeamento de fontes e referências acerca do corpo em movimento nas culturas populares e tradicionais utiliza-se de conceitos e métodos da antropologia do corpo e da dança, para pensar o universo das danças populares e tradicionais do nordeste do Brasil. Amparando-se em registro, análise e aprendizado, temos desenvolvido pesquisas, com o objetivo de reconhecer diferentes concepções de corpo e dança, que possam ampliar o entendimento acerca das possibilidades de manifestação desta linguagem. A dança está longe de ser considerada uma linguagem universal. Para compreendê-la é preciso acessar visões de corpo e mundo específicas. Ao problematizar a relação corpo, dança e cultura, acreditamos ser possível apontar caminhos que favoreçam o entendimento de outras lógicas de movimento. Afinal, o corpo nem sempre é o resultado de uma cisão (Le Breton, 2011). Uma reflexão acerca das diferenças entre *estrutura* e *estilo* (Kaepler, 2001) vem contribuindo, de maneira geral, para uma discussão acerca da heterogeneidade deste universo e, mais especificamente, para o entendimento de que tradição e criatividade são elementos constitutivos da realidade das culturas populares e tradicionais (Burke, 2010). Este trabalho visa compartilhar, portanto, reflexões e práticas decorrentes desta pesquisa, de modo a evidenciar maneiras de ser e formas de fazer dança que revelam diferentes processos de construção, organização e transformação do corpo.

Tradições populares: tempo e espaço

No campo das culturas populares, historicamente, a ideia de tradição foi tratada, na maioria das vezes, de forma instrumentalizada, supondo uma autoria coletiva e anônima, com a sobrevivência de um passado sagrado no presente reificado. A dificuldade em definir os limites e a natureza específica deste objeto de estudo, contribuiu para a produção de indefinições terminológicas e para manutenção de certo

¹

Dançarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Mestre em Sociologia e Antropologia pelo PPGSA-UF RJ. Professora de Técnicas e Práticas em Dança, do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE e de Prática e Pesquisa em Dança, da Pós-graduação em Práticas e Pensamentos do Corpo, da Faculdade Angel Vianna/Compassos, Recife-PE.

desconhecimento do campo, além da predominância de uma visão homogênea deste universo tão diversificado (Cavignac & Chiacci, 2007).

É importante levar em consideração, no entanto, a dimensão histórica e cultural que permeia o processo de construção dos conceitos, do qual não escapam os de cultura popular e tradicional. Longe de se constituir como uma realidade dada, seu conteúdo e valor variaram ao longo do tempo. A noção de cultura popular é muito mais, uma categoria erudita, resultante de uma classificação de níveis de cultura, elaborada por intelectuais, tingida de componentes políticos e sujeita a variações semânticas, ao longo do tempo e do espaço (Travassos, 1999).

O processo de valorização da cultura popular teve seu início em meados do século XVIII, na Europa, com o surgimento do Movimento Romântico que identificava nas expressões populares aspectos relacionados ao exotismo e ao primitivismo, o que em meio ao intenso processo de urbanização e industrialização, indicava que o elogio do popular poderia revelar vestígios da memória dessa civilização, algo do que ela um dia teria sido de forma homogênea (Burke, 2010). De acordo com a visão romântica, o mundo do folclore e da cultura popular era tido como primitivo, rural, comunitário, oral e autêntico, abrigando, assim, “nostalgicamente a totalidade integrada da vida com o mundo, rompida no mundo moderno. O povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico” (Cavalcanti, 2001:70).

No Brasil, já no século XX, sobretudo a partir da década de 50, ideais nacionalistas e preservacionistas passam a ser mobilizados em torno daquilo que era compreendido por folclore e cultura popular. O surgimento do Movimento Folclórico é expressão deste processo, com a criação de órgãos públicos especializados, congressos, exposições, comissões estaduais, constituição de acervos, entre outras ações de registro (Vilhena, 1997). Mas as contradições deste emergente campo logo começam a se revelar, colocando em cheque conceitos como os de autenticidade, pureza e primitivismo até então, a ele atribuídos. “Os folguedos expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Era o folclore em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente” (idem, 2001:72). Não por acaso, tais questões emergiram graças à identificação de dinâmicas culturais observadas no campo da dança, arte efêmera por natureza.

Na contemporaneidade, uma nova perspectiva conceitual se impõe, acompanhando a mudança de paradigmas experimentada pelas ciências sociais. A cultura passa a ser compreendida como significados permanentemente atribuídos pelos homens ao mundo, isto é, não se limita a fatos concretos, mas envolve também processos, valores e visões de mundo que atravessam fronteiras ou possíveis limites identificados entre as camadas sociais envolvidas. Em decorrência disso, de acordo com Cavalcanti (2001), a cultura popular passa a ser compreendida como heterogênea, histórica e complexa.

O que esta nova concepção de cultura nos leva a crer, é que o problema da identidade da cultura popular e tradicional precisa, de uma vez por todas, ser encarado fora da procura por “raízes”, entendida como lugar de origem, início de tudo, de onde o novo só frutifica após um longo processo evolutivo. Ao contrário disso, nossa perspectiva sugere voltar-se para a identificação de processos sociais dinâmicos de interlocução entre formas e significados, nos mais distintos contextos de produção de saberes, o que na prática envolve privilegiar a busca por “radares”.

Temos considerado a noção de rede, aplicada às festas populares, defendida por Vianna (2005), como uma boa tentativa de traduzir esta ideia. Esta visão considera o espaço da brincadeira como uma rede, em que cada uma representa um nó, estando assim interligada a outras brincadeiras. Neste caso, seria um erro compreendê-las de forma isolada.

“Tudo circula entre as festas [...]: pedaços de melodia, versos, instrumentos musicais, detalhes de indumentária, falas de encenações teatrais. Danças de bumba-meu-boi migram pro reisado, melodias do reisado são absorvidas pelas congadas, letras das congadas são reinterpretadas pelas marujadas, trechos de música pop-sertaneja entram pro repertório do siriri e assim por diante” (Vianna, 2005: 309).

Essa perspectiva, no entanto, ao destacar o caráter dinâmico e dialógico das tradições populares, não deve excluir da análise o reconhecimento dos aspectos que constituem a heterogeneidade deste campo, expressa não apenas através das

configurações e manifestações estéticas das danças propriamente ditas, mas presente também nas práticas e nos discursos sobre elas, como veremos mais adiante.

Dança em perspectiva transcultural

Na introdução de seu texto intitulado, “A dança segundo uma perspectiva antropológica” (1997), Adrienne Kaeppler cita a publicação de um artigo de Gertrude Kurath e a realização de um encontro internacional de pesquisadores, nas décadas de 60 e 70, respectivamente, que juntos podem ser considerados como marcos da gênese de um campo de estudos, cujo objetivo consistia em tentar compreender a dança enquanto experiência transcultural.

“Em 1960, Gertrude Prokosch Kurath abriu o caminho para os estudos etnológicos aplicados à dança, publicando seu “Panorama of Dance Ethnology” no *Current Anthropology*². Esse artigo contribuiu para que os estudos etnológicos em dança fossem reconhecidos como disciplina à parte da Antropologia. Nesse artigo, Kurath, fundadora ela mesma da Etnologia da Dança, expôs o que pensava ser os objetivos de tal estudo – o assunto, o domínio e os métodos dessa disciplina nascente – e concluiu que os estudos etnográficos em dança devem ser considerados “como uma abordagem, um método que atualiza o lugar da dança na vida dos homens – em uma palavra, como um ramo da Antropologia”. Evidentemente esse artigo (e a fraca acolhida que ele recebeu no *Current Anthropology*) falhou em seu objetivo, pois em 1974 mesmo, por ocasião de uma conferência internacional sobre o assunto, considerou-se normal convidar apenas 10 pessoas³” (Kaeppler, 1997:24).

² KURATH, G. P. Panorama of Dance. In: *Current Anthropology*, 1 (3), 1960, p. 233-254.

³ Dentre eles: Irmgard Bertenieff, Judith Hanna, Adrienne Kaeppler, Joan Kealiinohomoku, György Martin, Alan Merriam, Gabriel Moedano, Anya Royce, Allegra Snyder e Robert Thompson.

Não é de nosso interesse adentrar na discussão acerca da repercussão destas iniciativas, na época, ou quanto tempo a sociedade levou para absorvê-las. Embora a pesquisa em dança ainda se encontre num lugar de relativo reconhecimento e visibilidade, é inegável a emergência de discussões, grupos de pesquisa, congressos, publicações, projetos dentre os quais este trabalho aqui pode ser considerado apenas um entre vários herdeiros, daquele primeiro esforço acima mencionado e que teve como principal repercussão o entendimento de que ”o estudo da dança tem mais a oferecer do que a maioria dos antropólogos estaria preparada para admitir” (1997:24).

Nosso projeto de pesquisa, intitulado O Corpo em Festa: mapeamento de fontes e referências acerca das concepções do corpo em movimento nas culturas populares e tradicionais encontra-se ligado ao Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Diversidade cultural, do Depto. Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Seus objetivos são basicamente os seguintes:

- Identificar diferentes concepções, processos de preparação, fabricação e transformação do corpo, no campo das culturas populares e tradicionais;
- Contribuir para o desenvolvimento de métodos e conceitos, amparados pela antropologia do corpo e da dança, que favoreçam a construção de novos olhares sobre este universo;
- Promover o debate acerca da necessária interlocução entre diferentes contextos de produção de saberes sobre o corpo e a dança.

Nossa pesquisa vem se desenvolvendo através de leituras e discussões teóricas, trabalho de campo, com entrevistas e observação participante. Como parte da metodologia, também temos fomentado a realização de subprojetos de pesquisa, que junto a diferentes manifestações culturais, possam contribuir para a valorização da heterogeneidade na leitura deste campo⁴. As atividades da pesquisa, no entanto, têm se

⁴ No momento, os subprojetos têm como campo de pesquisa as seguintes tradições: o coco de gira da jurema sagrada das periferias da cidade do Recife, o cavalo marinho da zona da mata norte, de Pernambuco e o caboclinho na zona norte do Recife e de Goiana, na zona da mata norte, de Pernambuco.

cruzado com as atividades de ensino, uma vez que me encontro à frente da disciplina danças tradicionais do nordeste, do curso de licenciatura em dança, da UFPE e algumas das reflexões decorrentes deste processo de retro-alimentação é o que venho, através deste artigo, compartilhar.

As danças populares e tradicionais na universidade: relativizações necessárias

Acreditamos que a universidade pode se constituir como um potencial lugar de encontro de diferentes práticas e técnicas em dança. A realidade heterogênea de nossos alunos, visível através da diversidade de origens, objetivos, interesses estéticos, contextos de atuação, reitera nossa crença. Porém, ao colocarmos em diálogo diferentes concepções, experiências, discursos, lógicas de organização do corpo e da dança no perfil curricular, de certa forma, também colocamos em discussão o que vem sendo priorizado e considerado relevante no processo de formação dos artistas docentes.

Nossa experiência com as danças populares e tradicionais, no âmbito da universidade, tem nos revelado um interessante paradoxo: o de que veiculamos, discutimos, ensinamos aquilo que na maioria das vezes não se aprende na escola ou demais contextos de ensino formal de dança⁵. Em primeiro lugar, pelo fato de que a grande maioria dos mestres das tradições populares não frequentou por questões históricas, econômicas, culturais e sociais as bancas da escola. Desta forma, não são considerados aptos para ensinar no ambiente acadêmico. Em segundo lugar, porque a carga horária das disciplinas relativas a este universo cultural e estético ainda é bastante reduzida, o que leva às vezes, a uma concisão e necessário aprofundamento do possível conteúdo a ser trabalhado ou, por outro lado, a uma abordagem abrangente e superficial. E, em terceiro lugar, porque ainda predomina, na maioria dos contextos de ensino formal destas danças, uma abordagem pedagógica que privilegia a questão formal dos passos, sua execução e virtuosismo peculiares, em detrimento dos aspectos qualitativos, expressivos e antropológicos que, inegavelmente, também constituem este universo.

Todas essas questões tem nos levado a refletir sobre que estratégias pedagógicas adotar, de modo a potencializar o diálogo entre os universos de saberes envolvidos.

⁵

Este paradoxo foi originalmente discutido por Travassos (1999), tendo como campo de pesquisa, o contexto formal de ensino da música.

Nossa proposta ampara-se no fato de que tais danças encontram-se atreladas a concepções de corpo específicas construídas ao longo de todo um processo de ensino-aprendizado, o que significa que para acessá-las, minimamente, é preciso ter a compreensão das categorias, lógicas de organização corporal e visões de mundo envolvidas neste processo, o que antes de mais nada, implica a relativização da noção de corpo como marco ou fronteira determinante de uma individualidade, valor decisivo para as sociedades ocidentais modernas, orientadas pela noção de que *temos* um corpo.

“O corpo moderno (...) implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social de tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não tem qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). O corpo ocidental é o lugar da censura, o recinto objetivo da soberania do ego.” (Le Breton, 2011:9)

Por outro lado, vale lembrar que muitas das danças populares e tradicionais são realizadas por homens e mulheres imersos em redes de relações sociais, onde a dimensão comunitária não desapareceu completamente, o que pode ser verificado através das concepções de corpo, orientadas pela noção de que *somos* um corpo.

“Nas sociedades tradicionais, de composição holista, comunitária, nas quais o indivíduo é indiscernível, o corpo não é o objeto de uma cisão, e o homem está misturado ao cosmos, à natureza, à comunidade. Nessas sociedades, as representações do corpo são, de fato, representações do homem, da pessoa”. (Le Breton, 2011: 31).

A noção de dança também precisa ser relativizada, de acordo com nosso percurso teórico-metodológico. Com base numa abordagem defendida por Kaeppler (1997), termos como “dança” não podem ser, simplesmente, traduzidos de uma cultura para outra, sob o risco de negligenciar valores culturais específicos. Assim, a dança está longe de ser uma linguagem universal. A relação entre a dança e o sistema cultural no qual ela se encontra inserida, também figura como uma questão central para o seu entendimento. Kaeppler afirma que ao separá-la de outros domínios da cultura, corre-se

o risco de incorrer numa visão etnocêntrica e que é preciso ressaltar que o estudo da dança pode contribuir bastante na compreensão da estrutura profunda de uma sociedade.

“Um bom número de trabalhos pertinentes em dança, publicados atualmente, vê a dança como um reflexo da cultura, o que quer dizer que a dança está, de certa maneira, separada das outras partes da cultura da qual ela pode ser considerada como um espelho. (...). Assim separada, ela tenderia a perder a necessidade de ser analisada. Essa visão etnocêntrica não leva em consideração a eventualidade de que a dança possa, talvez, não ser arte aos olhos das pessoas da cultura a qual concerne ou que não se encontre nem mesmo uma categoria cultural comparável a essa que os ocidentais chamam “dança”.” (Kaeppler, 1997:11-12)

As danças populares e tradicionais encontram-se ligadas aos mais diversos significados, funções e configurações estéticas⁶. Danças de obrigação, de caráter sagrado, religioso, danças de possessão, de comunicação com mundos sobre-humanos, danças de divertimento, provocação, vadiação, danças de socialização, de aprendizado dos mais diferentes papéis sociais num determinado grupo, danças de caráter espetacular, danças de intimidade, danças de afirmação política e identitária, danças que teatralizam a vida social, entre tantas outras. Podendo ser estas categorias sobrepostas e perfeitamente combinadas, de acordo com o entendimento do dançarino ou comunidade, em questão.

Partindo dessas relativizações, nossa prática vem sendo desenvolvida com base numa combinação de educação somática com as técnicas e entendimentos das danças populares e tradicionais. Uma ideia-chave é a de que para uma educação do corpo, tal como afirma Teixeira (2003:72), “há uma referência básica que se apóia nas seguintes instâncias: ter um corpo, sentir o corpo e saber que se tem um corpo”. Neste processo, de ampliação da percepção e conscientização do movimento, temos como objetivo, em primeiro lugar, identificar características marcantes da história corporal dos alunos que possam contribuir para a reflexão sobre os seus limites e possibilidades, numa perspectiva dialógica, que busca estimular a percepção do corpo como potencial lugar de fala, evitando possíveis naturalizações das capacidades ou habilidades corporais ligadas ao saber-fazer coreográfico, assim como desestabilizar padrões de movimento e pensamento, de modo a desconstruir a ideia de um corpo natural e objetivo.

⁶ Ver Zemp (1998).

“Em uma abordagem mecanicista, divide-se o corpo e treina-se cada parte independente e separadamente (muitas vezes movendo uma contra a outra); uma sequência complexa de movimento é aprendida através de exercícios simplificados daquela sequência, repetidos separadamente; e busca-se atingir um ideal quantitativo, muitas vezes num contexto competitivo. Já numa abordagem somática, movimento é sempre relacional: enfatiza a conexão entre diferentes partes do corpo (se uma parte muda, as outras encontram sua relação com esta mudança), e deste com o espaço e com os outros (Hackney, 1998: 16). Seguindo este princípio relacional podemos associar a educação somática e as danças tradicionais. Num primeiro momento reducionista, as duas parecem opostas: a primeira busca modificar padrões corporais para expansão da expressividade, enquanto que a segunda reflete específicos padrões estéticos de uma cultura a serem perpetuados. (...) Mas as tradições estão em constante mudança, e adaptações têm sido inevitáveis, quando não necessárias” (Fernandes, 2006: 264)

Isso implica num verdadeiro movimento de desnaturalização do corpo. Este encontra-se envolto em representações sociais. É moldado por técnicas e práticas, ao longo de toda sua vida. Confunde-se com a noção de pessoa. “O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural” (Le Breton, 2010:26). Segundo este autor, o corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos e relações. Espaço e tempo indistinguível da identidade, este é o corpo que nos interessa tratar.

“Cada comunidade humana elabora seu próprio repertório sensorial como universo de sentido. Cada ator apropria-se do uso desse repertório de acordo com a sensibilidade e os acontecimentos que marcaram sua história pessoal. (...) Ao mesmo tempo em que se manifesta a experiência corporal modela as percepções sensoriais pela integração de novas informações”. (Le Breton, 2010: 55-56)

Acrescenta-se a isso, a intenção de abordar tais danças com base em seus princípios de movimento, deixando num lugar coadjuvante, questões coreográficas formais, como por exemplo, os passos propriamente ditos. Enfocar “o que se move” e “como se move”, colabora para uma abordagem livre da busca pelo virtuosismo, pela

excelência na execução, pela cópia de padrões corporais, ao permitir o acesso aos aspectos qualitativos do movimento (Miranda, 1980), o que a nosso ver possibilita o tratamento de questões estéticas vistas de forma mais ampla, porque atentas às singularidades do processo de construção da relação aluno-dançarino com o repertório de movimento em questão, assim como de uma relação ética com este repertório, apreendido em contexto bastante diferente do original e consciente das limitações que isso impõe.

Nossa opção em trabalhar com os princípios de movimento encontra eco na discussão proposta por Kaeppler (2001), quando a autora discorre sobre a “forma”, resultado de uma combinação de “estrutura” mais “estilo”. A estrutura envolveria unidades mínimas de movimento (kinemas), unidades com significado (morfokinemas), sequências de movimento (motivos) e unidades coreográficas (coremas). Segundo Kaeppler, “esses elementos estruturais são os blocos – os elementos essenciais que determinam como uma dança específica é construída e como as danças diferem de acordo com o gênero” (2001:6-7). Já o estilo “é a maneira de performar – que compreende ou incorpora a estrutura. (...) Estilo é a maneira como os elementos estruturais são executados ou incorporados” (2001:7-8). De acordo com Kaeppler:

“Meyer Shapiro caracteriza estilo como a forma constante - e, algumas vezes, os elementos, as qualidades, e as expressões constantes – na arte de um indivíduo ou grupo. (...) Estilo pode ser referir à forma, à qualidade, à expressão de culturas inteiras, grupos ou indivíduos.” (2001:4)

Se, é possível reconhecer facilmente a riqueza coreográfica presente na maioria das danças populares e tradicionais, nos parece inegável também o número de variações existentes na maneira de realizar passos, gestos, posturas, avanços, recuos, volteios, trançados, ou seja, de performar a estrutura. O que costuma se expressar tanto individual, como coletivamente, caracterizando o estilo pessoal de um dançador ou a tendência predominante de um determinado grupo de dançadores. Isso aponta para uma discussão acerca das diferentes maneiras de ser de uma “mesma” dança. O estilo, portanto, se caracterizaria por ser uma estrutura movente, capaz de refletir os traços e marcas pessoais do dançarino sobre um determinado repertório. Este aspecto já tão ressaltado nos estudos sobre as culturas populares, nos parece necessário destacar, sob o

risco de inadvertidamente serem consideradas, as danças populares e tradicionais, como meras reproduções. De acordo com Burke (2010):

“Estudos modernos sobre os portadores de tradição sugerem que alguns são “fiéis na incompreensão”, conservando frases que não entendem, enquanto outros não são dominados pela tradição que conservam e sentem-se livres para reinterpretá-la segundo suas preferências pessoais. Na maior parte dos casos, eles não decoram a cantiga ou a estória, mas recriam-na a cada apresentação, procedimento este que dá muito espaço para inovações” (Burke, 2010:159)

O enfoque dado à investigação acerca dos princípios de movimento, estimulando o desenvolvimento de estilos, em detrimento de um treinamento formal, com ênfase na estrutura, vem apontando para experimentações acerca da origem do movimento, qualidades de esforço⁷ envolvidas e para a necessidade de um conhecimento cada vez maior acerca dos contextos culturais dessas danças.

A opção pela realização de aulas de campo⁸, neste caso, se mostrou uma importante estratégia pedagógica, ao potencializar o entendimento acerca dos aspectos que compõem o contexto cultural, no qual se encontram inseridas tais danças, possibilitando a observação dos processos dinâmicos e dialógicos que as constituem. Assistir e participar de uma brincadeira, relacionar-se diretamente com os dançadores e tocadores, conciliar o espaço de aprendizado com o espaço da festa, atentar para a multiplicidade de estilos que caracteriza o universo das danças populares e tradicionais são algumas das repercussões desta experiência, que também tem permitido chamar atenção para uma etnopedagogia, constitutiva deste universo.

Por etnopedagogia, entendemos o que Prass (2009) chamou de um conjunto de práticas, conceitos, experiência coletivas, através das quais se dá a socialização no

⁷ O conceito de qualidade de esforço ou qualidade de movimento faz parte do sistema de análise de movimento (LMA) criado por Rudolf von Laban, e refere-se à maneira como são elaborados os atributos presentes em todo e qualquer movimento, indicando distinções de ordem qualitativa entre eles, sempre com base em oposições, isto é, tempo (súbito-sustentado), espaço (direto-flexível), peso (leve-firme) e fluxo (livre-contido) (Rengel, 2003).

⁸ Tradições como o cavalo marinho, o coco e o maracatu de baque solto, foram vivenciadas pelos alunos do curso, de modo que a observação, o registro e o aprendizado dessas danças deu-se também e, principalmente, no campo.

âmbito de alguma tradição cultural. A transmissão de saberes é pautada por lógicas próprias, com práticas pedagógicas que se diferenciam da prática educacional formal. No caso das danças populares e tradicionais, isso envolve: relações de proximidade, persistência, direcionamento, observação, interdisciplinaridade, aprendizado em constante processo de construção, concepção de tempo menos objetiva e mensurável e mais relacional, tempo vivido.

Se o aprendizado e a transmissão de saberes, no campo das culturas populares e tradicionais, segue preceitos que apontam para uma série de especificidades na forma e nos sentidos da transmissão, isso transposto para o ambiente formal de ensino da dança, deve envolver uma problematização que vai desde as concepções de corpo vigentes, até a diversidade de expressões e sentidos atribuídos à dança, incluindo as categorias, lógicas e visões de mundo de seus participantes.

Transformações do corpo, transformações no corpo

“Pourquoi sommes-nous si peu nombreux à proposer l'inverse: demander à la danse et aux musiques traditionnelles de nous transformer?” (Yves Guilcher)

O que toda esta reflexão nos leva a concluir é que assim como o aprendizado em dança envolve um processo de transformação do corpo (Acselrad, 2002), acreditamos que a este, encontra-se envolvido igualmente uma mudança de mentalidade, através da relativização de conceitos pré-estabelecidos, e uma mudança de sensibilidade, através do reconhecimento e experimentação de diferentes formas de se movimentar.

“É certo que a palavra e a ideia de transformação gozam de grande popularidade na antropologia, proporcional à sua vagueza e à convicção difusa, na sensibilidade contemporânea, de que ela nomearia uma propriedade essencial da realidade. Mas não é tão certo que essa popularidade esteja inteiramente divorciada do profundo apelo, na cultura ocidental, de uma visão escatológica, ou (...) messiânica de progresso ascensional em direção à forma perfeita: a transformação é signo da condição transitória do existente” (Viveiros de Castro, 2012: 159)

No caso de nossa pesquisa e prática de ensino, propor uma mudança na forma como, na maioria das vezes, são vistas as danças populares e tradicionais, sem dúvida apresenta-se como o primeiro grande desafio a ser encarado. Mas contribuir para despertar e desenvolver no aluno uma capacidade de apreciação amparada por categorias e valores estéticos próprios destas manifestações, isto é, fazer com que ele se permita transformar por novas experiências, ligadas a diferentes concepções de corpo e dança, sem dúvida é ainda maior.

Como afirma Le Breton, “o conhecer é uma modalidade física de apropriação e não um ato puramente intelectual” (2011: 35). Portanto, estar sensível para as dinâmicas de transformação, seja da forma ou dos significados, das danças populares e tradicionais envolve e implica a necessária transformação do olhar do pesquisador e, no caso, dos pesquisadores em dança, para uma transformação do corpo, ampliando experiências, superando hierarquias e problematizando dicotomias clássicas como erudito e popular, tradicional e moderno, sagrado e profano, corpo e mente, dentro e fora, baixo e cima, entre tantas outras. Permitindo, assim, a emergência de um corpo que se constitui no atravessamento das experiências que se propõe viver, em constante processo de transformação. Concordamos com Viveiros de Castro, quando afirma que “as culturas inventam-se ao se encontrarem, e encontros diferentes inventam culturas diferentes” (2012:165).

Bibliografia

ACSELRAD, Maria (2002), *Viva Pareia! – a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do cavalo-marinho*. Rio de Janeiro: dissertação (mestrado). PPGSA-IFCS/UFRJ.

BURKE, Peter (2010). *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (2001). “Cultura e saber do povo: perspectiva antropológica” in: *Patrimônio Imaterial, Tempo Brasileiro*, n. 147. Rio de Janeiro: out.-dez, pp. 69-78.

CAVIGNAC, Julie. & CHIACCI, Andréa (2007). “Ouvir a cultura: Antropólogos, Memórias, Narrativas” in: *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios*

contemporâneos, (org.) Manuel Ferreira Lima Filho, Cornelia Eckert e Jane Beltrão, Blumenau: Nova Letra, pp. 319-342.

FERNANDES, Ciane (2006). “Educação somática e danças tradicionais: a desconstrução de padrões corporais através da experiência intercultural” in: GT 10 Territórios e Fronteiras, Rio de Janeiro, *IV Congresso da ABRACE*, UNI-RIO, pp.264-265.

GUILCHER, Yves (2003). “La danse traditionnelle entre manière d’être e façon de faire” in: *Être Ensemble – figures de la communauté em danse depuis Le XX siècle*. (org.) Claire Rousier, Pantin: Centre National de La Danse.

KAEPLER, Adrienne (2001). “Dança e o conceito de estilo”. (Tradução livre: Giselle G. A. Camargo [UFPA]; do original “Dance and the concept of style”. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33, pp. 49-63.

_____ (1998). “A dança segundo uma perspectiva antropológica”. (Tradução livre: Giselle G. A. Camargo [UFPA]; do original “La danse selon une perspective anthropologique”. In: *Nouvelles de Danse 34 et 35: Danse Nomade – Regards d’Anthropologues et d’Artistes*. Bruxelles: Contredanse, pp. 24-46.

LE BRETON, David (2011). *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis/RJ: Vozes.

_____ (2010). *A sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes.

MIRANDA, Regina (1980). *O Movimento Expressivo*, Rio de Janeiro: Edição Funarte.

PRASS, Luciana (2009). *Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa: um estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*, Porto Alegre, Tese (Doutorado em Etnomusicologia), PPGM-UFRGS.

RENGEL, Lenira (2003). *Dicionário Laban*. São Paulo: AnnaBlume.

TEIXEIRA, Leticia (2003). “Conscientização do movimento” in: CALAZANS, CASTILHO E GOMES, J., J.e S. (Org.) *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez Editora.

TRAVASSOS, Elizabeth (1999). “Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical” in: *Horizontes Antropológicos*, Música e Sociedade, Porto Alegre, ano 5, n. 11, pp. 119-144.

VIANNA, Hermano (2005). “Tradição da mudança: a rede de festas populares brasileiras”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Patrimônio Imaterial e Biodiversidade*. IPHAN, Rio de Janeiro, nº 32, pp. 302-315.

VILHENA, Luís Rodolfo (1997). *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte.

VIVEROS DE CASTRO, Eduardo (2012). “”Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”” in: *Mana – estudos de antropologia social*, Volume 18, nº 1, Rio de Janeiro, pp.151-171.

ZEMP, Hugo (1998). “Para entrar na Dança” (Tradução livre: Maria Acselrad [UFPE] do original: “Pour entrer dans la danse” in: *Les Danses du Monde*, Collection CNRS, Musée de L’Homme, Paris, pp.3-25.