



BAKER, Julia; BEREZIN, Josie. **Toda dança faz parte da história da dança? A predominância das danças ocidentais hegemônicas nos espaços cênicos.** Campinas: UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA. UNICAMP; Doutorado (Baker) e Mestrado (Berezin); Cássia Navas.

TODA DANÇA FAZ PARTE DA HISTÓRIA DA DANÇA? A PREDOMINÂNCIA DAS DANÇAS OCIDENTAIS HEGEMÔNICAS NOS ESPAÇOS CÊNICOS

Julia Baker
Josie Berizen

RESUMO

Observa-se, no contexto cultural da dança, o discurso dominante da historiografia tradicional ocidental. Isto é, pensando nas escritas da história e nas suas formas de contar e elaborar o passado, percebe-se que elas quase sempre compreendem as danças clássicas originadas na corte francesa, e as danças modernas/contemporâneas da tradição norte-americana e europeia (todas elas, danças cênicas) como danças mais valorizadas. Neste discurso dominante, parece haver uma linha do tempo evolutiva, em que as danças populares e não-europeias estão numa posição anterior às danças cênicas ocidentais. Na prática, danças não-europeias como as danças sociais, urbanas, afro-brasileiras, ou mesmo as chamadas “danças étnicas” têm relevância menor e estão à margem desta cultura dominante: sofrem discriminação em muitos processos seletivos de mostras e festivais ainda hoje, e não gozam dos mesmos prestígios e status das danças acadêmicas, as quais se assiste com frequência em grandes festivais de dança, e até mesmo se observa/ pratica nos centros de ensino e cursos universitários. Dessa forma, as danças não pertencentes à cultura da civilização ocidental dominante são menos reconhecidas dentro do campo formal das artes cênicas (festivais, palco, concursos, seminários, para nomear alguns desses espaços) e são vistas como à parte da dança dita universal, por uma questão de má compreensão dos valores de sistemas culturais diferentes. É preciso não naturalizar esse fato e reconhecer que isso se trata de

uma herança do pensamento colonial. Partindo dos pontos levantados aqui: como a história da dança cria narrativas a partir de valores do Norte hegemônico e dominante? O artigo em questão apresenta espaços nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro nos quais podemos comprovar o domínio da narrativa hegemônica da dança, e analisa momentos em que o mesmo espaço cênico foi ocupado por danças acadêmicas e também outras danças, com maior enfoque nas danças sociais. O artigo aponta, assim, para os problemas e levanta questionamentos sobre a circulação da dança nos palcos.

Palavras-chave:

Programação de dança. Danças cênicas. Danças acadêmicas. Hegemonia cultural. Historiografia ocidental.

ABSTRACT

The present work refers to the cultural context of dance and its dominant discourse of traditional Western historiography. Thinking about the way history is written and its ways of analyzing the past, it is clear that classical dances, originated in the French court, and the modern / contemporary dances of the American tradition (all of them also known as performing dances in Brazil), are almost always considered as the most valued dances. In this dominant discourse, there seems to be an evolutionary timeline, in which popular and non-European dances are in a position prior to Western performing dances. In practice, non-European dances such as social, urban, Afro-Brazilian dances, or even the so-called “ethnic dances” are outside this dominant culture: they are discriminated against in many dance auditions and do not enjoy the same prestige and status of academic dances - which are often seen at major dance festivals, and also practiced in education dance centers and university courses. Thus, dances which do not belong to the dominant Western civilization culture are less recognized within the formal field of the performing arts (such as dance festivals, theatre programming, contests, seminars, to name a few) and are seen as apart of the so-called universal dance, which is a misunderstanding of different cultural values. It is necessary not to naturalize this fact and to recognize that this is a result of colonial thought. That said, how does the history of dance create narratives based on values of the hegemonic and dominant North? This article focuses on the cities of Sao Paulo and Rio de Janeiro, where we can establish the predominance of the hegemonic narratives of dance, and analyzes moments when the performing scene was occupied simultaneously by academic dances and also by other dances, for instance, social dances. Thus, it points out issues and raises debates about the circulation of dances on stages.

Keywords:

Dance programming. Performing arts. Academic dance. Cultural hegemony. Western historiography.

A cortina se abre, a plateia aguarda em silêncio o início do espetáculo. Logo a música se inicia, todos escutam em silêncio enquanto os instrumentos

são tocados em cadência, preenchendo o espaço do teatro. Ecoam violinos, violas, contrabaixos e oboés. Após alguns minutos de música dedicada a um palco vazio de presença corporal, bailarinos se colocam no palco, compartilhando de uma identidade visual composta de figurinos similares: as mulheres com seus cabelos presos num coque, os homens com seus cabelos aparados, todos com malhas que evidenciam o tônus muscular e partilham de relação com a história que será encenada. Logo o palco está plenamente ocupado por corpos femininos e masculinos, todos longilíneos, que desempenham uma coreografia repleta de *pas de deux* com *fouettes*, *arabesques*, piruetas e saltos. Estão todos compartilhando a experiência daquela dança: enquanto os bailarinos desempenham seus papéis e criam um espetáculo para o público pagante, os espectadores apreciam a dança em silêncio e com atenção.

Em um espaço aberto, o público se aglomera em uma roda. A música sai potente do equipamento de som do DJ, é possível sentir o grave pulsar no chão e nos corpos dos espectadores. Todos aguardam ansiosos, não em silêncio, mas cantando ou clamando pelo começo do que seus participantes chamam de batalha. Logo entra o apresentador no meio da roda para anunciar o início do “espetáculo”: ali será o palco de uma disputa, uma batalha de danças urbanas. Na sequência, o primeiro dançarino entra no espaço de apresentação e começa a dançar seguindo o ritmo da música, criando improvisos a partir de passos identificados como pertencentes àquelas danças. Sendo uma batalha de hip hop, veremos *dougies*, *Running man*, *robocop*, *harlem shake*, *Roger rabbit* dentre outros passos de *old* e *new school* sendo executados. Após a primeira entrada de um dos dançarinos, um segundo entra, na expectativa de superar o que foi apresentado anteriormente. Enquanto a apresentação acontece, a plateia manifesta sua apreciação através de torcidas e gritos para, de acordo com a disposição social desta arte, animar e estimular a prática da dança.

Os dois cenários descritos acima podem estar acontecendo simultaneamente, na mesma cidade, por vezes até no mesmo bairro, porém as práticas de dança de cada espaço são tratadas de formas diferentes e são marcadas por uma espécie de hierarquia da dança que reflete uma postura de privilégio para as danças com origem europeia.

Percebe-se na literatura acadêmica, no espaço dos festivais de dança, da mídia e, enfim, no contexto cultural da dança, um discurso fortemente dominado por uma historiografia tradicional ocidental¹, onde as danças clássicas originadas na corte francesa e as danças contemporâneas de origem norte-americana e criadas em um contexto acadêmico são mais valorizadas do que as danças populares ou as danças conhecidas como sociais.

Se pensarmos na teoria já ultrapassada da antropologia evolucionista², é até estranho imaginarmos que as artes podem ser vistas e comparadas de forma linear e evolutiva, porém tal fato ainda acontece e nos salta aos olhos a hierarquia e menor importância imposta às danças populares e não-europeias em contraponto às danças de corte e as criadas em ambientes acadêmicos, espaços de legitimação da linguagem artística da dança. Por conta disso, as danças criadas no ambiente da rua, no espaço da cultura entendida como popular, acabam ganhando uma alcunha de folclóricas, ou de danças festivas, e não são apreciadas em sua plena potência nos espaços institucionalizados da dança, como festivais, escolas e academias. Mas por que há tantas barreiras para se aceitar essas danças e outras tantas no mesmo patamar que as danças acadêmicas?

Antes de adentrar nessa história, vale pontuar que as danças acadêmicas, compreendidas pelo balé clássico e as danças moderna e contemporânea, recebem esse nome pois se desenvolveram e são praticadas no ambiente acadêmico de escolas de dança, com um(a) professor(a) que percorre um programa de estudos mais ou menos formal para transmitir aos estudantes os fundamentos corporais de ensino destas linguagens de dança. Por serem danças apresentadas convencionalmente no espaço tradicional do palco, são conhecidas também pela expressão danças cênicas. Mas pelo

¹ Ocidental, aqui, não é entendido no sentido geográfico, mas por seus aspectos culturais eurocêntricos, pautados no processo de colonização europeia.

² A teoria da antropologia evolucionista dominou a academia das ciências sociais até a primeira metade do século XX. Segundo tal pensamento, existiria um único caminho de desenvolvimento da humanidade. Assim, certas culturas eram mais evoluídas que outras - no caso, a cultura ocidental era a mais evoluída naquele momento. O antropólogo Franz Boas, através de artigos e conferências, problematiza tal teoria e propõe uma nova antropologia - antropologia moderna -, que se baseia em uma metodologia relativista onde as culturas não podem ser colocadas em uma linearidade nem comparadas e sim estudadas dentro de suas singularidades.

fato das danças étnicas, danças populares, danças urbanas, danças sociais, entre outras, também se apresentarem no palco (talvez não em sua gênese, mas atualmente sim), compreendemos que “danças cênicas” deixa de ser uma expressão característica apenas para o balé clássico e as danças moderna e contemporânea - e por isso, a opção de denominá-las danças acadêmicas para diferenciá-las das outras matrizes de dança³.

Dito isso, para começar a explicar o cenário de hierarquia existente entre as danças, há que se lembrar que o balé clássico e as danças moderna e contemporânea são danças que nasceram e se desenvolveram na Europa e nos Estados Unidos, respectivamente (o primeiro a partir do século XVI nas cortes italiana e francesa, e a segunda, a partir do século XX, principalmente após a 1ª Guerra Mundial), portanto em topologias hegemônicas com grande influência política e cultural no mundo ocidental. O balé, especificamente, teve seu momento de grande evidência e expansão no chamado Século das Luzes, no século XVIII, quando a cultura iluminada e esclarecida da elite intelectual do velho continente delineou grande parte dos comportamentos do mundo ocidental, a ponto de valores burgueses europeus serem considerados os mais avançados e “civilizados” da época.

O balé se firmou como corrente principal de pensamento da dança, e muitos acreditam que constitui, ainda, o melhor ou o único referencial estético e a única estrutura técnica para o ensino da dança, conferindo-lhe esta supremacia inquestionável. Particularmente após a 1ª Guerra Mundial, o balé ganhou espaço em inúmeras escolas e academias pelo mundo. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, era frequente que meninas e moças da elite paulistana (também garotos, mas em menor número) quisessem aprender o balé logo que os(as) professores(as) que chegavam do exterior comessem a dar aulas nos estúdios particulares de dança na década de 1930, e na Escola de Dança de São Paulo, fundada na capital paulista em 1940 (sob o nome de Escola Experimental

³ Apesar de “danças acadêmicas” ser uma terminologia vastamente adotada, podemos também questioná-la, afinal, na atualidade, o estudo de danças surgidas no sul periférico em espaços de escolas e academias tem crescido a cada ano.

de Dança Clássica). Assim, em pouco mais de 80 anos no Brasil, o balé se tornou uma “verdade eterna”, em palavras de Eagleton (2000).

Já as danças modernas, que nasceram como uma ruptura da erudição do balé, mantiveram esta lógica da colonialidade ao fomentar uma relação de subalternização em relação a danças de outras culturas: seus criadores, à época, foram buscar inspiração no que havia de fontes mais “primárias” e “essenciais” na dança, de forma a demonstrarem uma excitação e folclorização em torno dessas culturas que, afinal, lhes eram bastante desconhecidas. Essas danças, por sua vez, foram categorizadas pelos adjetivos de “primitivas” ou “exóticas”, que na realidade são construtos inferiores da dominação simbólica, haja vista que elas nunca fizeram nem fariam parte da corrente principal da dança.

Seguindo a lógica do pensamento colonial ocidental e de sua razão imperial, as danças que não faziam parte da tradição das danças acadêmicas foram consideradas (e em certos meios, ainda são) à margem, sem qualquer reconhecimento artístico ou cultural. Longe de rechaçar a história e as técnicas do balé e das danças modernas/contemporâneas em si (que são de muita valia para a construção do corpo na dança, inegavelmente), o presente artigo busca atentar para o contexto histórico de dominação simbólica das artes, trazer justificção para tamanha influência cultural e corporal internacionalmente, e reconhecer que isso se trata de uma herança do pensamento colonial. É importante notar que o balé e as danças modernas e contemporâneas são linguagens de dança marcadamente ocidentais, cujos códigos foram construídos e herdados por uma elite branca. E uma vez que alcançaram outras regiões do mundo, suas técnicas e modos de fazer dança já chegaram com a notoriedade de serem superiores em relação a todas as outras, num mundo em que a noção da superioridade europeia/ norte-americana já era parte do senso comum e do conjunto de ideias socialmente aceitas.

Desta forma, é comum encontrar as danças acadêmicas como as linguagens de dança que mais se destacam em quantidade em programações teatrais. Há diferentes linguagens de dança apresentadas em demais espaços, como danças urbanas ou outras,

mas em geral isso ocorre em locais mais periféricos da cidade, em termos geográficos ou culturais. Este arranjo territorial e midiático das danças dá margem a pensamentos equivocadamente elitistas por parte do grande público. Como observam o balé clássico e a dança contemporânea em mais espaços e em espaços mais centrais da cidade, é comum haver a percepção de que elas têm um valor cultural maior, que são danças mais estabelecidas, de maior importância e são, por fim, mais aceitas pelo público frequentador de espaços cênicos. É como se estas danças fizessem parte de uma convenção de danças mais valorizadas; mas, de fato, não há nenhuma convenção desse gênero, o que há são valores de uma hegemonia cultural historicamente construída e pretensiosamente universalista.

Este equivocado imaginário coletivo de superioridade é criado, assim como uma situação de polaridade, de contrastes entre estas danças e as demais. Basta observar os principais teatros da cidade de São Paulo ou do Rio de Janeiro para ver quais tipos de dança aparecem com mais frequência. Nos tempos pré-pandêmicos, até o princípio do ano de 2020, tal realidade podia ser constatada com uma breve pesquisa nas folhas dos cadernos culturais e demais canais de cultura (virtuais ou impressos).

Era perceptível que os principais palcos de dança das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro eram ocupados por companhias de dança contemporânea ou dança clássica. As danças de rua, por outro lado - hip hop, breaking, vogue, dentre outras - estavam majoritariamente em espaços de festas ou palcos menos “nobres” das cidades. Inclusive, por estarem sob o guarda-chuva das danças de rua, aconteciam muitas vezes em espaços como quadras de esportes, palcos improvisados e com características mais ligadas a competições do que a apresentações no sentido mais moldado de palco e plateia. Mesmo criando alternativas espaciais para acontecerem, as companhias e os dançarinos ligados às danças de rua continuam a desejar ocupar os espaços cênicos de apresentação de dança nas cidades supracitadas, pois a legitimação de um espetáculo ou até mesmo de uma companhia de dança ocorre através de seus pares e espaços do campo de arte aceitos enquanto espaços autorizados. Assim, para se reconhecerem e se sentirem pertencentes ao grande guarda-chuva das danças, muitos ainda querem

conquistar o “selo” de legitimidade que certos teatros ou ambientes artísticos podem proporcionar.

Cenário da dança nos teatros - São Paulo e Rio de Janeiro

Analisaremos a programação de dois espaços cênicos de São Paulo (capital) e dois do Rio de Janeiro (capital), um particular e outro de gestão pública, de dois anos atrás, quando ainda não enfrentavam o cenário tão delicado da pandemia de coronavírus (que, a partir de março de 2020, obrigou o fechamento de espaços públicos para evitar a aglomeração de pessoas e, conseqüentemente, a maior transmissão da Covid-19) e quando as exhibições podiam acontecer presencialmente, na dependência de seus espaços físicos. Para tal análise, recorreremos às informações contidas em sites e redes sociais -- o que acabou por limitar a seleção dos espaços à disponibilidade destas informações, que não pertencem à atualidade da programação.

De acordo com a pesquisa realizada, notamos que em 2019, por exemplo, no Teatro Alfa⁴, um dos principais teatros privados de São Paulo, com programação anual de dança, com produções nacionais e internacionais, o programa de dança apenas incluiu balé e dança contemporânea. Dentre os oito espetáculos recebidos no espaço, percebemos a presença de grandes e conhecidas companhias nacionais, que já possuem um público cativo, como a Companhia de Dança Deborah Colker, o Grupo Corpo, Cisne Negro Cia de Dança e Quasar Cia de Dança. Em relação às companhias internacionais, o teatro recebeu companhias de balé, assim como bailarinos nacionais reconhecidos internacionalmente como, por exemplo, o bailarino carioca Thiago Soares. O teatro abriu espaço para uma dança não produzida no Ocidente, o butô, mas cujos códigos são lidos dentro da chave da dança contemporânea e aceitos e reconhecidos pelo norte hegemônico.

⁴ Os dados aqui apresentados foram coletados nas mídias sociais do Teatro Alfa: <https://www.instagram.com/teatroalfa> Acesso em 26 de janeiro de 2021.

No mesmo ano, no Teatro Municipal de São Paulo⁵, gerido pela Secretaria Municipal de Cultura, registramos as seguintes apresentações de dança contemporânea do Balé da Cidade: “Risco - Instalação Coreográfica de Dança”, “A Sagração da Primavera”, “A Biblioteca de Babel” e “Um Jeito de Corpo”. Além dessas, documentamos apresentações das danças contemporâneas “Ladoalado”, do Ballet Stagium em parceria com o conjunto musical Barbatuques, e “Vestígios de Areia Preta”, do Balé Nacional da Coreia (uma mistura da tradição asiática com passos clássicos e contemporâneos). Em parceria com a Escola de Dança de São Paulo, houve algumas edições do “Meu primeiro Municipal” (apresentações de balé clássico dos alunos da Escola), e, no fim do ano, apresentação da clássica obra de balé com temática natalina “O Quebra Nozes”, também realizado com alunos da Escola.

Já no Rio de Janeiro, o teatro Oi CasaGrande, que recebe com regularidade programação de dança, o ano de 2019 contou apenas com um espetáculo, O Quebra Nozes, com a companhia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro⁶. Este teatro, localizado no Leblon (bairro nobre da cidade) seria um local com características similares ao Teatro Alfa, gerido por verba privada em um espaço privilegiado da cidade e com programação voltada para dança. Todavia, o Alfa conta com uma programação mais robusta de dança, e, no ano de 2019, não foi localizado nenhum outro teatro com essas características de programação em solo carioca.

Dentre os espaços cênicos públicos cariocas voltados especificamente para a dança, trataremos do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCo)⁷, que se localiza dentro do estacionamento de um supermercado na zona norte, com fácil acesso pelo metrô. Como é um teatro público, sem aporte financeiro privado, acaba por trabalhar muito com cessão de espaços, sem remuneração direta, e com difusão de editais para

⁵ As informações referentes ao Teatro Municipal de São Paulo foram consultadas no site <https://theatromunicipal.org.br> Acesso em 26 de janeiro de 2021.

⁶ As informações sobre a programação do teatro Oi CasaGrande foram retiradas do site: <http://www.teatrocasagrande.com.br/> Acesso em realizado em 26 de janeiro de 2021.

⁷ Todas as informações referentes a programação do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro foram coletadas no endereço virtual: <https://centrocoreografico.wordpress.com/>, acessado em 26 de janeiro de 2021.

residências, oficinas e apresentações de grupos e artistas da dança. Tal característica, somada às linhas curatoriais de seu diretor artístico, Diego Dantas, faz com que o espaço receba maior pluralidade de danças, uma situação que foge um pouco das demais apresentadas acima. Em 2019, a programação de oficinas contou não apenas com balé e dança contemporânea, mas com oficinas de charme, vogue e dança afro. Nos palcos, apesar de muitos espetáculos usarem a chancela do contemporâneo, a programação contou com dança de salão e peças contemporâneas com influências de religiões e matrizes africanas como, por exemplo, o espetáculo *Cosmogonia Africana - A Visão de Mundo do Povo Iorubá*, criação de Aninha Catão e o grupo Tambor de Cumba.

É importante perceber que tal pluralidade, tão incomum, ocorre principalmente por ser um espaço em que a prática não é de locação e sim cessão de espaço público, e principalmente por haver um esforço do atual diretor artístico do CCo, que luta por visibilizar a pauta de criadores negros em dança através de uma programação que inclui residência e seminários para criadores negros na dança (2018 e 2019), *workshops* de danças urbanas (Rio Dance Lab, 2018, 2019 e 2020), *vogue balls*, oficinas de dança afro, passinho, afrofunk, *hip hop* e outros estilos. Ao criar ou ceder espaço para tais manifestações de dança, o CCo consegue ser um espaço mais democrático e inclusivo, não promovendo uma hierarquização de danças. Ele acolhe e recebe indivíduos que desejam ocupar um palco, mostrar suas criações. Isso acaba por permitir que as danças sociais sejam vistas com um olhar de igualdade neste espaço. Mas isso só é possível pois o local não depende de patrocinadores ou da verba de bilheteria para se manter. Seu funcionamento é garantido pela prefeitura do Rio de Janeiro, assim, pode estar mais aberto para programações plurais sem se preocupar com retorno financeiro ou de público, ou em prestar contas para patrocinadores. De certa maneira, isso promove uma maior autonomia na programação e, conseqüentemente, uma pluralidade e liberdade nos tipos de dança que lá se apresentam.

A lógica colonial da dança e suas implicações

É preciso reiterar que não existem danças de valor cultural maior ou menor. Existem danças que, por causa de uma escrita da história da dança baseada na hegemonia político-cultural dos países do hemisfério norte, a partir do discurso de supremacia cultural, receberam mais visibilidade ao serem apresentadas em espaços de maior reconhecimento cultural. E também existem programadores que dão preferência por mostrar formas de dança que sejam mais reconhecidas devido às questões de dominação cultural e que, por isso, atraem um maior público ao teatro/ festival.

Mas por que tal pensamento preconceituoso continua sendo perpetuado? Será que criar tais chaves de entendimento da dança acadêmica, colocá-la como algo que só pode ser entendido e praticado por poucos, ajuda a manter sua dominância nos espaços de programação? Será que, ao disseminar a ideia de difícil compreensão, o mecanismo de dominância pode ser mantido?

Sem dúvida, muitas danças acadêmicas trazem uma técnica muito rigorosa, com concepção estética baseada numa estrutura clássica de linhas, posições de braços, pernas e cabeças bem definidas e movimentos limpos, exatos. Mas outras formas de movimento podem ser igualmente rigorosas e eficientes e não têm a mesma dimensão universal que o balé e as danças modernas/ contemporâneas obtiveram ao longo dos últimos séculos.

Se examinarmos os passos realizados em uma batalha de *break*, por exemplo, é perceptível a dificuldade e o virtuosismo dos movimentos em questão, que também exigem uma técnica complexa e que deve ser treinada à exaustão. Paradas de mão, pés ágeis, movimentos policêntricos e polirrítmicos estão presentes nesta dança, fazendo-na tão complexa quanto o balé. Se examinarmos, ainda, os sete elementos compartilhados em danças de matrizes africanas, definidos pela autora Nai-Whedai Sheriff em seu texto *A Kinesthetic Journey through Moments in African-Caribbean History* (2014), podemos perceber a complexidade que o movimento tem em tais expressões corporais:

Polirritmia: habilidade de compreender ritmos múltiplos e, por vezes, que competem entre si e movimentar-se (WARD, 2013 *apud* SHERIFF, 2014).

Movimentos policêntricos : habilidade de executar movimentos que partem de múltiplas zonas do corpo concomitantemente. “A partir de uma perspectiva africanista, o movimento pode se originar de qualquer zona corporal, e duas ou mais áreas do corpo podem, simultaneamente, servir como centros de movimento” (GOTTSCCHILD *apud* SHERIFF, 2014).

Isolamento de partes do corpo: fazer uma parte do corpo mexer por vez, articulando-a e explorando-a em toda a sua capacidade.

Aterramento: ao dobrar os joelhos e inclinar o torso para a prática das danças, o indivíduo demonstra uma conexão entre ele, a terra e seus ancestrais.

Chamada e resposta: tal elemento reflete a natureza participativa e comunitária das danças africanas e de matrizes africanas.

Formações circulares: representa a continuidade da vida e proteção da comunidade. Sheriff afirma que o círculo, em danças diaspóricas, mantém uma troca constante de energia, partindo dos performers para os indivíduos que estão assistindo e voltando. A troca de papéis entre estes dois agentes é constante e permitida. “O círculo contrasta com a quarta parede do proscênio de um palco europeu para performances que surgiu a partir da missa medieval cristã e continua, até os dias de hoje, entendido dentro da tradição enquanto palco para concertos” (GOTTSCCHILD, 2002 *apud* SHERIFF, 2014).

Improvisação: uma vontade de partilhar estilos individuais e engajar em competições amistosas.

Mesmo reconhecendo a complexidade dos movimentos em danças de matrizes africanas (e a dança de rua se insere neste contexto), as danças acadêmicas e clássicas continuam, no senso comum, sendo lidas como mais difíceis de serem executadas e, conseqüentemente, como merecedoras de um espaço de maior destaque, como se fossem danças de importância universal. Uma reflexão a ser feita em relação a isso é que “o que o universal comumente faz é apoderar-se do historicamente particular e projetá-lo como uma verdade eterna. Uma história contingente – a do Ocidente – torna-

se a história da humanidade como tal” (EAGLETON, 2000, p. 87). Isso quer dizer que o balé clássico, que a princípio era uma dança particular da Europa, tornou-se esta forma proeminente de dança como conhecemos até hoje, pelas razões de ordem histórica e político-cultural expostas acima, que se deram a partir do século XVII em diante no Ocidente, e não por motivos de técnica ou estética, como muitos acreditam.

Embora o balé sempre tenha coexistido com muitas outras danças, estas foram e ainda são menosprezadas pela historiografia ocidental da dança, como o caso das danças de matrizes africanas acima. Esta ideia de superioridade em que o balé está circunscrito também é um *constructo* próprio da lógica colonial / imperial ocidental (MIGNOLO, 2008). Por meio dela, fecham-se os olhos para a existência de outras histórias e culturas, como também para a existência de pensadores que geram teorias e refletem sobre o próprio lugar que ocupam. Com isto, alimenta-se a manutenção do *status quo* dominante do mundo ocidental em diversos contextos.

Entre pessoas que não têm o hábito de assistir a apresentações de balé ou dança contemporânea ou de participar de aulas de dança dessas modalidades, porém, há a percepção de que estas são danças de difícil compreensão ou pouco acessíveis – seja por conta da narrativa utilizada nas danças (com códigos que não são do conhecimento de todos), seja por causa de uma barreira invisível que, por vezes, separa simbolicamente o teatro do restante da vida social da cidade. Expressões como “eu não entendo/ não gosto de dança contemporânea”, “assistir à dança clássica/ contemporânea é caro” (mesmo se muitas vezes o ingresso é gratuito), não são raramente ouvidas.

É preciso refletir, em relação a isso, como se dá a relação entre espectador e obra de arte. É verdade que obras de arte não precisam ser compreendidas pela razão, podem ser apreciadas e sentidas pelos olhos da emoção para que cumpram seu sentido. Ainda assim, na maioria das vezes “é preciso dominar alguns códigos para travar um diálogo com elas”, para “passar de uma atitude passiva e sem diálogo com as obras a uma relação reflexiva e enriquecedora” (BOTELHO, 2016, p. 265). Ainda segundo Botelho,

O gosto é assim trabalhado, mediado por uma aprendizagem que desvela códigos, normas, a evolução e a história dessas linguagens [artísticas]. Muito dificilmente alguém se fascina com uma obra de arte contemporânea num primeiro contato (2016, p. 265).

Isso significa que tanto o interesse de assistir a apresentações de dança, quanto a própria capacidade de apreciação das obras, seja de qual for a linguagem, não acontecem naturalmente, não fazem parte das características das pessoas desde seu nascimento. De outro modo, são construções ligadas à formação e às experiências vividas pelos indivíduos, que são múltiplas. E, além disso, todas as obras artísticas em si também são imbuídas de códigos sociais e culturais, que nem sempre estão relacionados aos sistemas de valores e atitudes culturais das famílias e dos grupos sociais a que os indivíduos pertencem. Por conta disso, muitas vezes os códigos (tratando aqui dos códigos específicos das danças acadêmicas) são desconhecidos e os indivíduos têm dificuldade de compreender o que as obras pretendem transmitir. Isso é plenamente compreensível, uma vez que são danças originadas e desenvolvidas em países do hemisfério norte e não se relacionam com a cultura brasileira.

De qualquer forma, essa dificuldade de entendimento torna o ambiente artístico pouco acessível, conferindo um preço simbólico mais alto do que qualquer valor de ingresso. Ainda mais em um país em que as artes e a formação cultural ocupam um lugar marginal no sistema escolar, e este falha ao transmitir, de forma tão deficiente, a importância do conhecimento e das atividades culturais na vida das crianças e jovens.

É preciso, portanto, desconstruir tal pensamento colonial da dança e alimentar suas vozes dissonantes. Nas últimas décadas, observa-se um intenso movimento em curso de revisão desses valores, que lentamente vai ganhando força. É preciso afirmar repetidas vezes que nenhum tipo de dança é superior a qualquer outro, e que não deveria existir esta classificação hierárquica nas artes, como se uma fosse melhor ou mais elaborada do que outra. Para isso, uma programação mais diversificada de dança nos teatros se faz necessária, para que o público tenha oportunidade de ver que outras danças, além do balé e da dança contemporânea, também têm a sua própria linha de pensamento e estética, e não têm menos valor por conta disso.

Bibliografia

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: SESC, 2016

EAGLETON, Terry. *A ideia de Cultura*. São Paulo: UNESP, 2000

MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica: a Opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política*. Trad. Ângela Lopes Norte in Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008

SHERIFF, Nai-Whedai. J'ouvert Speaks to the Present: A Kinesthetic Journey through Moments in African-Caribbean History. *Journal of Emerging Dance Scholarship*. Texas, EUA. V.II, 2014. Disponível em < <https://www.jedsonline.net/wp-content/uploads/2014/06/Sheriff-.pdf>>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.