

UM “ENTRE-LUGAR” NA DANÇA - O POPULAR PARA ALÉM DO NACIONALISMO¹.

Ana Valéria Vicente

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Dança popular, nacionalismo, estudos pós-coloniais.

É possível afirmar que a ideologia que majoritariamente vem organizado o discurso sobre dança parte de uma perspectiva dos grupos hegemônicos, pois as narrativas históricas são lineares e pressupõem uma evolução, são univocais, privilegiam a dança européia e a norte-americana dando a estas o *status* de universalidade.

Essa perspectiva ideológica adentra não só a produção artística do Brasil, mas também a sua produção intelectual. Percebe-se, nos livros e relatos sobre História da Dança do Brasil, que essa história se inicia quando da instalação da dança européia na “nova” colônia. Subtende-se a idéia de que a dança só pode ser considerada arte sob esses padrões eurocêntricos.

Dessa forma, o desejo de construir um cenário para dança no Brasil, em larga escala, passou pelo uso das danças européias e americanas, como o manto que legitimava o que é arte. E, neste cenário, as demandas de criação de uma arte nacional tomam forma na dança do século XX através da utilização de temas como o índio, o negro, o sertanejo ou o mestiço, ou o uso de “danças típicas” que legitimariam, segundo a compreensão da época, a “cor” local nessa produção (Pereira, 2005). No livro “A Formação do Balé Brasileiro”, Roberto Pereira (2005) apresenta vários exemplos de espetáculos, como “A libertação de Pery” (1930) e “Maracatu de Chico Rey” (1943), que recorrem a este artifício de construção do nacional.

Em a “Invenção da Tradição”, Hobsbawn e Ranger (1997) mostram que a criação do Estado-nação envolve a organização de símbolos para representar e dar coesão ao novo sistema político. Assim, se organizam tradições recentes discursadas como legados imemoriais. Em nome da nação, uma política de silenciamento das pluralidades se tornou predominante e projetos totalitários e ditatoriais utilizaram a defesa da nação como elemento de legitimidade para se constituir e expandir. No Brasil, o ideal de construção nacional, no século XX, também seguiu esse percurso e, por isso, é intrinsecamente ligado a políticas das ditaduras do presidente Getúlio Vargas e do período militar, iniciado com o golpe de 1964.

Além disso, essas políticas, que precisavam de símbolos do nacional, elegeram as práticas que seriam legitimadas e tratadas como típicas e representativas do nacional, reduzindo o seu potencial subversivo e também, em contrapartida, reprimindo ou negando espaço para as demais práticas culturais.

Com o transcorrer do século, torna-se claro que a temática nacional e a incorporação de danças populares estiveram atreladas a estruturas políticas coercitivas e a questão da nacionalidade passou a ser um lugar de desconforto. A transformação dessa compreensão numa prática política não subserviente tornou-se uma questão estratégica de autonomia cultural.

No entanto, recentemente, no Brasil, a compreensão dessa estereotipia historicamente construída, gerou, em críticos e artistas da dança contemporânea, certa rejeição aos trabalhos que envolvem elementos das culturas populares. Os artistas que persistem em algo do tipo parecem ser acusados — em muitos casos ignorando-se a sua existência enquanto produção artística — de serem cúmplices do sistema, corrompidos por questões mercadológicas, turísticas ou por políticas públicas alicerçadas naquela compreensão de arte brasileira, construída com base no romantismo e na necessidade da nação homogênea.

Ainda, nesse sentido, qualquer abordagem a elementos “regionais” pode ver-se presa no reverso de uma mesma armadilha, pois, nessa perspectiva, em princípio, toda abordagem que de alguma maneira se refere ao universo popular precisa passar na prova de não estar endossando aquela prerrogativa de nacionalidade. E, obrigando ao artista uma atitude combativa contra o discurso da nação, o popular só pode vir à cena para anular-se. Essa proposição, implícita na negação das danças populares, enquanto elemento para produção artística, parte do princípio de que não há outro sentido de se trabalhar com as danças populares que não a discussão da nação. Nesse contexto, o movimento e as questões que emergem na dança popular ou nas abordagens do popular em diversas produções de dança estão silenciadas a priori — ao se querer negar o típico, as danças populares devem voltar para detrás das coxias.

Diante de tal “armadilha teórica”, a perspectiva de análise da questão da Nação Moderna realizada por Homi K. Bhabha (1998), apresenta-se como instrumento para ampliação das discussões sobre a presença das danças populares em espetáculos de dança.

A reflexão de Homi K. Bhabha (1998), a respeito da nação moderna como uma comunidade imaginada, ao retomar a discussão proposta por Benedict Anderson, o leva a entender a questão da “Diferença Cultural” como uma forma de intervenção no discurso homogeneizador da Nação Moderna. Tal discurso é construído a partir da necessidade de reforçar coerência social e história comum para culturas diversas dentro de um território, e tende a transformar “Todos em Um”. Ou seja, os discursos que articulam a nação moderna tentam eliminar as contradições que lhe são inerentes.

Anderson (2005) chama a nação de comunidade imaginada: um coletivo que se estrutura em torno de um imaginário, acordado como real, e que funciona através de uma noção de tempo homogêneo e vazio, entre o passado fundante e o futuro idealizado na noção de progresso.

No entanto, Homi Bhabha (1998) recusa o entendimento da nação como homogênea. Ele concorda com Anderson que signos de nacionalismo são invenções históricas arbitrárias e ratifica a necessidade de que para a legitimação da nação “Os fragmentos, retalhos e restos da vida nacional devem ser repetidamente transformados nos signos da cultura nacional coerente” (1998:207), para que a nação se mantenha como signo de um coletivo. Porém, para ele, a contradição inerente à idéia de nação irrompe em práticas performativas que rasuram suas fronteiras totalizadoras e perturbam as manobras ideológicas.

Segundo ele, é justamente na ambivalência do signo nacional, escolhido para representar um conjunto homogêneo, e a sua impossibilidade de realização plena na prática cotidiana, que novas narrativas surgem, questionando a capacidade representativa desses signos. Ou seja, na cisão inerente à Nação, “a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação” (Bhabha, 1998: 207).

Essa ambivalência enfatizada por Bhabha tem, nos conceitos de pedagógico e de performativo, um modo de ler os textos no interior da nação. Segundo ele, o pedagógico tem uma temporalidade continuísta, cumulativa, vê o povo como um objeto histórico *a priori* e funda a sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, que “representa a eternidade produzida por auto geração”(1998: 209).

Já o performativo se organiza numa estratégia recorrente e entende que só é possível construir o povo na performance da narrativa, o seu “presente” enunciativo, marcado na repetição e pulsação do signo nacional. Para Bhabha, “O performativo intervém na soberania da auto geração da nação ao lançar uma sombra entre o povo como ‘imagem’ e sua significação como signo diferenciador do ‘Eu’, distinto do outro e do Exterior” (1998: 209). Assim, o performativo introduz a temporalidade do entre-lugar, um espaço de fronteira entre discursos que desestabiliza o significado de povo como homogêneo.

Portanto, é preciso relativizar a idéia da nação como comunidade imaginária para que se possa ler a complexidade das nações. O tempo performativo mostra a incompatibilidade entre o discurso da nação imaginada e o presente dos atores sociais. Ao assumir o caráter ambíguo da nação, é possível ler as práticas performativas no interior de ações, aparentemente, apenas ligadas ao discurso hegemônico.

Assim como para discutir a nação é preciso mergulhar nas rupturas entre o pedagógico e o performativo, para os processos da dança fora do ocidente, é também preciso encarar a complexidade envolvida nesse fazer artístico, relacionando os diversos contextos da arte e da sociedade.

Partir do pressuposto que a presença do popular no cenário da dança está sempre atrelada ao reforço do nacionalismo é investir no discurso eurocêntrico. É retirar a possibilidade de qualquer espaço de voz para minorias, ou discursos e corpos dissonantes, é exigir para si o direito de definir que tipo de produção artística pode subir ao palco e este não é o papel do pesquisador.

-
1. Parte deste artigo foi inicialmente produzido para a disciplina Escrituras Subalternas “Tópicos Especiais em Artes Cênicas”, ministrada pelo prof. Fernando Passos, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA e compõe a base teórica da dissertação de mestrado “Entre a Ponta de Pé e o Calcanhar: Reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística”, defendida por mim em 2008, sob a orientação da Prof. Suzana Martins (UFBA)

Bibliografia

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte. UFGM, 2003.
- HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence. **A Invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- KATZ, Helena. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Tudo é Brasil**. [S.l.: s.n], 2005. p.121-131.
- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2003.