

REPENSANDO A NARRATIVA COLONIAL NA DANÇA

Josie BEREZIN¹

Resumo:

O presente trabalho vem mostrar que as danças que se diferem do padrão da dança cênica ocidental se tornaram parte de uma cultura à margem, chamadas por alguns de "primitiva" ou "exótica" e menosprezadas ou subordinadas pelo paradigma da epistemologia colonial ocidental. Assim, perspectivas pós-coloniais surgem a partir da valorização de culturas marginalizadas, tal qual é observado nos últimos anos em alguns grupos de dança e teatro que estão à margem, ou então que tratam sobre objetos que estão à margem dos padrões convencionais.

Palavras-chave: *Historiografia; Epistemologia ocidental; Cultura pós-colonial*

Abstract:

The present work shows that dances that differ from the Western dance pattern became part of a margin, primitive or exotic culture - or, in other words, belittled or subordinated by the paradigm of Western colonial epistemology. Thus, postcolonial perspectives arise from the appreciation of marginalized cultures, as it may be seen in some dance and theater initiatives in the recent years.

Keywords: *Historiography; Western epistemology; Postcolonial culture*

¹ Josie realiza mestrado em Artes da Cena na Unicamp, linha de pesquisa Arte e Contexto. É graduada em Ciências Sociais pela PUC/SP com especialização em Gestão Cultural. Foi colaboradora da Escola Fórum das Artes e do Museu da Dança, atualmente também é professora de Dança Materna.

O contexto colonial

O sistema colonial moldou o pensar da história, da cultura e da construção da epistemologia ocidental de forma geral e ainda exerce grande peso na sociedade brasileira e nos indivíduos em termos sociais, políticos, econômicos, culturais e simbólicos na sociedade.

Até mesmo a linha do tempo evolutiva, em que a historiografia tradicional ocidental da dança se baseia, é característica da modernidade colonial: no século XVII, a burguesia tomou a linearidade do tempo como referência central e trouxe a ideia de progressismo, com a concepção de que a novidade é boa em si mesma e que todo tempo que virá é melhor do que o tempo passado e presente. Tratando especificamente da linha do tempo da dança, o que se observa é um discurso dominante que compreende as danças cênicas ou performativas – as danças clássicas originadas na corte francesa e as danças modernas/contemporâneas da tradição norte-americana e europeia – como as mais valorizadas, enquanto que outras como danças étnicas, danças urbanas, afro-brasileiras ou de salão estão à margem da cultura dominante e têm relevância menor. Não gozam dos mesmos prestígios e status das outras danças, as quais estamos habituados a assistir em grandes festivais de dança, e até mesmo observar/ praticar nos centros de ensino e cursos universitários.

Os cursos de dança das instituições de ensino superior no Brasil e no mundo apresentam outros paradigmas de formação que não o do balé clássico – acertadamente, não seguiram os pressupostos de alta performance física exigida na dança clássica. De outro modo, estão fundados na formação e expressão do intérprete-artista no mundo, com ênfase na sua individuação, no “corpo que dança”, e ao trabalho do “self” do indivíduo que possui este corpo (NAVAS, 2006, p. 3). No entanto, seus programas de formação ainda estão alicerçados à história das artes cênicas do século XX e à modernidade em dança. Deste modo, seu foco está muito mais voltado para as danças cênicas ocidentais, e aborda muito pouco a história ou o fazer de outras danças como danças urbanas, afro-brasileiras ou de salão, por exemplo, tornando evidente o quanto estas são menosprezadas pelo ensino – e pela história – da dança.

Essa situação, pois, não surge por acaso: se olharmos brevemente para a história da dança no ocidente, nascida no chamado Século das Luzes, a cultura

iluminada e esclarecida da elite intelectual do velho continente delineou grande parte dos comportamentos do mundo ocidental no século XVIII, a ponto de valores burgueses europeus serem considerados os mais avançados e “civilizados” da época.

O balé clássico cresceu nesse bojo: se desenvolveu nas cortes francesas e se disseminou como importante técnica de dança sistematizada e descrita (o que muito se deve aos estudos de Noverre², pois foi ele que reuniu as noções do balé de forma assimilável aos dançarinos, difundindo amplamente suas ideias renovadoras; segundo Boucier, a influência de Noverre foi “definitivamente determinante: foi ele quem fez do balé um gênero artístico completo” (BOUCIER, 2011, p.170)). Assim, o balé ganhou espaço, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, em inúmeras escolas e academias pelo mundo: “uma das primeiras ‘multinacionais da cultura’, nos primeiros tempos, estruturada de maneira atabalhoada e informal, mas extremamente competente”, segundo Cássia Navas (NAVAS, 2006, p. 5). Forjou sua concepção estética com base numa estrutura clássica de linhas, posições de braços, pernas e cabeças bem definidos e movimentos limpos, exatos. Uma arte artificial e rigorosa, que se firmou como corrente principal de pensamento da dança, e fez muitos acreditarem que constitui o melhor ou o único referencial estético e estrutura técnica para o ensino da dança, conferindo-lhe esta supremacia inquestionável ainda nos dias de hoje. Seguindo a lógica do pensamento colonial ocidental e de sua razão imperial, as danças que não faziam parte da tradição do balé clássico foram consideradas (e em certos meios, ainda são) à margem, como danças populares, e, por isso, primitivas, sem qualquer reconhecimento artístico ou cultural. Longe de rechaçar a técnica do balé em si (que pode ser de muita valia para muitos, inegavelmente), a intenção na presente pesquisa é entender seu contexto histórico de dominação simbólica da arte que a engendrou, e a justificação para tamanha influência cultural e corporal internacionalmente.

As danças modernas no século XX trouxeram, de certa forma, uma revisão desta supremacia, e inauguraram uma importante polifonia na cena da dança, com novas possibilidades de exploração do movimento e diferentes leituras da dança. Com interesse em pesquisar danças de fora do mundo ocidental, que

² Jean-Georges Noverre (1727 - 1810) foi bailarino francês e professor de balé. Destaca-se na história da dança por ter escrito um conjunto de cartas sobre o balé da sua época, ao qual foi denominado “Lettres sur la Danse”, publicada originalmente em 1760 na França e na Alemanha. Sua proposta era atribuir expressividade à dança através da pantomima, com a intenção de sensibilizar e emocionar o espectador.

pudessem estimular outros padrões e estéticas de movimento, precursoras como Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, Katherine Dunham³ buscaram inspiração no que havia de fontes mais “primárias” e “essenciais” na dança: as danças chamadas exóticas ou primitivas – ou seja, danças que foram postas à margem da cultura dominante, e por isso, menosprezadas por ela. Mesmo que na época o conceito de primitivo não tivesse intenção de ser depreciativo, seu uso denota uma noção de subalternização, fazendo repercutir a lógica hierarquizante do sistema colonial. Como também na visão de Ramsay Burt, professor de história da dança,

o que pode ter parecido bom senso para Graham e seus contemporâneos foi subsequentemente desafiado substancialmente pelo trabalho sobre a pós-colonialidade, de modo que o adjetivo primitivo, em geral, agora aparece no discurso acadêmico entre aspas. Essas noções de senso comum do primitivo, agora é argumentado, dissimularam uma cegueira subjacente sobre a natureza das relações de poder entre as nações dominantes ocidentais e as nações e sociedades subordinadas colonizadas, ou substancialmente dependentes de alguma outra forma. (BURT, 1998, p. 136) [Tradução minha]

As noções de primitivo e exótico, além de demonstrarem um conhecimento bastante limitado de formas de dança não-ocidentais, e uma excitação e folclorização em torno de culturas desconhecidas, condensam a forma de caracterizar as culturas a partir de um ponto de vista único e etnocêntrico, que faz perpetuar a lógica da colonialidade. Vale ressaltar, assim, a relação de dominação simbólica e subalternização que dançarinos modernos estabeleceram em relação a danças de outras culturas, haja vista que estas nunca fariam parte da corrente principal

³ Isadora Duncan (1877-1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada precursora da dança moderna, aclamada por suas apresentações em toda a Europa. Mary Wigman (1886-1973) foi uma coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia e uma das mais importantes figuras na história da dança moderna.

Martha Graham (1894-1991) foi uma dançarina e coreógrafa norte-americana que revolucionou a história da dança moderna; o impacto de sua dança é frequentemente comparado à influência que Picasso teve para a pintura em seu tempo, ou que Stravinsky teve para a música. Katherine Dunham (1909-2006), além de dançarina e coreógrafa afro-americana, foi também autora, educadora, antropóloga e ativista social. Ela dirigiu sua companhia de dança por muitos anos e foi considerada a matriarca e rainha-mãe da dança negra.

da dança, sempre categorizadas pelo adjetivo de “primitivas” ou “exóticas” como construtos inferiores.

E afirmar-se como uma identidade superior, como observa-se nesse caso, é parte das realizações da razão colonial/imperial, lembra o pensador argentino Walter Mignolo. Assim, desconsidera-se a existência de uma outra história e cultura, como também a existência de seus 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 e sua missão civilizadora, ao passo que fomenta um quadro de desigualdades no mundo.

Nesta missão civilizadora, qualquer conceito abstrato do mundo ocidental é apresentado como bom para a humanidade inteira, como universais concretos, como conceitos monotópicos e universais na história da filosofia europeia, que representam a civilização ocidental formatada pelo grego, pelo latim e pelas línguas modernas imperiais da Europa e na sua subjetividade correspondente. A linguagem escrita, por exemplo, é super valorizada, enquanto que a oralidade e outras formas de saberes não registrados em texto escrito, como no caso das artes e principalmente dos saberes das práticas corporais, não são reconhecidos. Perde-se de vista, assim, as ações afetivas que são fruto de processos artísticos, e a comunicação sensível que é expressada de outras maneiras que não a textual. No limite, muitas formas de manifestação humana são silenciadas, e os corpos, objetivados e subjetivados através de uma série de discursos coloniais.

É preciso lembrar que a história da dança que conhecemos e estudamos foi construída sob a lógica epistemológica ocidental, sob o ponto de vista positivista que fortaleceu uma história da dança linear e progressiva. Andreia Nhur (apud LAUNAY, 1996) enumerou cinco pilares que demonstram a constituição desta história; dentre eles, está a formulação da história moderna como uma entidade indivisível, o desejo de conceber linhagens com origens e fins bem traçados, e a afirmação da progressão, em que uma geração de dançarinos enterraria ou anularia as gerações anteriores (NHUR, 2013). Dessa forma, a dança moderna e a dança clássica aparecem como opostas, como se a primeira marcasse o fim da hegemonia da outra, que reinou do século XVII ao XIX – o que foi exposto em inúmeros livros de história da dança, em pretensas árvores genealógicas que delineiam as relações cronológicas e forçosamente progressivas entre uma dança e outra. E essa lógica “se tornou inquestionável porque adotada por tantos

autores em tantos lugares, uns ecoando os outros – e propulsora de certas afirmações que foram se tornando ‘verdadeiras’ por conta de sua repetição por todos esses autores, ou seja, elas se consagraram como ‘história oficial’ pelo seu uso constante” (NHUR, 2013, p. 41).

Tal visão, para Launay, ignora as contradições e as “continuidades secretas entre passado e presente”, pois afinal, ainda nos dias atuais percebe-se a presença tanto da dança clássica quanto da dança moderna e contemporânea coexistindo nos estúdios de dança, nos cursos universitários, nos festivais de dança, sem que haja um determinismo progressivo que diga que uma dança deve existir e a outra não. E compreende-se, assim, que por muitos anos a história da dança foi construída a partir do ponto de vista de países dominantes – de certos países da Europa e Estados Unidos – tendo como base a visão positivista da epistemologia ocidental. Desta forma, sem um olhar crítico, a historiografia veio favorecer uma supremacia das danças cênicas, tornando-as danças culturalmente dominantes. Compreende-se, assim, a colocação de Foucault (apud LAUNAY, 2012), de que a história de uma coisa é a história das forças que dela se apoderam.

Por isso, Launay (2012) põe em questão os modos de elaboração da história, compreendendo o corpo e a memória corporal como fonte e arquivo subjetivos, e nem por isso menos importantes. Compreende que estes sejam uma interpretação da história, que deve se fazer presente junto a outras – pois assim é possível entender a história em mais de uma perspectiva. Desta forma, a história estável, original e permanente de um objeto é colocada em crise, a partir do entendimento de que as histórias são construídas e reconstruídas de forma processual, ao longo dos anos, e com mais de um ponto de vista. “O monopólio da verdade ‘mais verdadeira’ não pode pertencer nem ao historiador nem ao artista”, Launay provoca, ao trazer a discussão de que a história não pertence ao historiador, nem mesmo ao artista cuja obra é relatada na história. Neste mesmo sentido, Susan Foster afirma que “a história é feita por corpos que não se fixam durante esse processo coreográfico (da história), seus pés não estão grudados no chão” (Carter, 1998, p. 188) (tradução minha).

Alternativas à lógica colonial

Diante disso, como falar/escrever sobre uma cultura que não a ocidental,

sem evocar um discurso colonizador/ civilizatório ou que penda para o exotismo, impossibilitando de enxergar uma outra cultura com seus próprios processos e questões? Essa e outras questões nos chegam e nos desafiam em diferentes formatos todos os dias, como sintomas dos paradigmas contemporâneos que vivemos, e para os quais buscamos construir respostas que nos forneçam possíveis outros olhares.

Segundo a crítica de dança americana Sally Banes, para representar a diferença cultural é preciso um diálogo que abranja a estética, a psicologia e a epistemologia transcultural (BANES, 1994). Pois muito embora as diretrizes do relativismo cultural e do multiculturalismo⁴ tenham aberto caminhos para a reflexão sobre as diferenças culturais no mundo contemporâneo, não trataram da profunda herança do pensamento colonial vigente, que segue imprimindo a percepção de inferioridade de algumas culturas em relação a outras, e assim suprimindo a potência que existe na riqueza das diferenças. Para Mignolo, ainda, “o multiculturalismo foi uma invenção do Estado-nacional nos EUA para conceder ‘cultura’ enquanto mantém ‘epistemologia’” – ou seja, se por um lado o Estado-nacional nos EUA traz o discurso do multiculturalismo para receber as diferentes culturas, por outro, não age de forma a enxergá-las e compreendê-las a partir de suas próprias particularidades; o faz de acordo com a sua base epistemológica ocidental/ norte-americana, mantendo uma visão etnocêntrica, o que acaba por menosprezar as diferenças culturais, considerá-las como inferiores às norte-americanas. Como alternativa ao multiculturalismo, portanto, Mignolo aponta o conceito de interculturalidade, introduzido por intelectuais indígenas nos Andes, indicando ser mais adequado para reivindicar de fato os direitos epistêmicos (MIGNOLO, 2008).

A interculturalidade, na verdade, significa inter-epistemologia e está no contexto do pensamento e dos projetos descoloniais. Nesta linha, o que a lógica pós-colonial clama, justamente, é pela des-subordinação e des-subalternização de epistemologias não-ocidentais, por exemplo a latino-americana. Ou seja,

4 Relativismo cultural é uma corrente de pensamento da antropologia, desenvolvida pelo antropólogo Franz Boas (1858 – 1942), por meio da qual se observa sistemas culturais sem uma visão etnocêntrica, ou seja, realiza-se a observação sem usar nenhum meio ou parâmetro preconcebido pela cultura ocidental, sem privilegiar os valores de um só ponto de vista, e estrutura-se o corpo social a partir de suas características próprias. As culturas estudadas adquirem, assim, seus próprios sistemas de valores e sua própria integridade cultural. Já o Multiculturalismo, com grande influência do relativismo cultural, é um conceito da sociologia que defende a diversidade cultural e étnica em um território, o que está relacionado à globalização e às sociedades pós-modernas.

compreender o mundo não-ocidental e suas culturas por meio de suas próprias características e sistemas de valores – sem que sejam consideradas inferiores por causa da dominação, marginalização e estigmatização sofridas pela ordem colonial. Um verdadeiro desafio. Mignolo traz alguns possíveis caminhos nesse sentido, apontando a necessidade de deslocar formas hegemônicas de conhecimento, a possibilidade de preferir pensar nas e a partir das margens, e a oportunidade de “aprender com aqueles que vivem e refletem a partir de legados coloniais e pós-coloniais” (MIGNOLO, 2003).

Enxergar a existência de iniciativas que fogem a esta lógica colonial no contexto da cultura no Brasil é um desafio, e aqui menciono algumas experiências que procuraram criar possibilidades de encontro entre grupos e danças cujas tradições pertencem a diversas culturas com legados tanto coloniais, quanto colonizados e subalternizados. Desta forma, elas demonstram abertura para grupos que merecem ter justo reconhecimento, e assim há a chance de desafiar a história da arte como um produto apenas da cultura europeia. Como afirma Andreia Nhur, a historiografia se vale “como uma construção de memórias em processo, cujo grau de comunicabilidade e instabilidade nos dão garantia de que a história da dança (...) deixa de ser hegemônica, para conviver com histórias singulares” (2013, p. 46).

Nos últimos anos, algumas mostras e festivais consideraram tratar da perspectiva pós-colonial em suas programações, com trabalhos que tratam de outras histórias que não aquelas do mundo ocidental, e que partem de outras epistemologias que não as coloniais: é o caso, por exemplo, do 20º Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, que na 10ª edição da Mostra Fomento à Dança, em 2016, propôs apresentações nas quatro macrorregiões de São Paulo, com outros modos de se relacionar artisticamente com a cidade. Entre os grupos contemplados, muitos deles têm trabalhos que privilegiam temáticas marginais, como a cultura negra, da periferia, da cultura popular, de manifestações afro-brasileiras, indígenas, do Hip Hop, da homossexualidade, e direcionadas ao público infantil. A 10ª edição da Bienal Sesc de Dança, em 2017, também trouxe trabalhos que contribuem para a questão da descolonização, com um “olhar para as questões político-sociais que vai dos campos de refugiados africanos à dança voguing, nascida no Harlem e glamourizada pela ambição loira de Madonna” (BIDERMAN, 2017); ainda segundo Wagner Schwartz, um dos curadores, nela estavam presentes “questões de gênero, de nacionalidade, a diáspora negra,

o desmonte da cultura no Brasil, a poética da periferia, os tumultos do centro, a colonização, o protesto, a solidão pública.” Também na Mostra Internacional de Teatro de 2016 houve espetáculos que trataram de assuntos referentes à África do Sul, a histórias do Congo, a migrações dos haitianos, e ainda, um ciclo de debates que propôs debater “a imagem da ‘negritude’, seus desdobramentos sociais históricos e seus reflexos na construção da ‘persona negra’ no âmbito das linguagens artísticas”, com as palestras-performances “Descolonizando o Conhecimento” e “Em Legítima Defesa”.

Outro exemplo é a Mostra Semanas de Dança, do Centro Cultural São Paulo – especialmente as edições de 2015 e 2016 –, uma experiência que procurou criar possibilidades de encontro entre grupos e danças cujas tradições pertencem a diversas culturas com legados tanto coloniais, quanto colonizados e subalternizados. E vale mencionar que muitos dos artistas e grupos que participaram dessas mostras têm na sua existência, não por acaso, uma forte resistência aos diversos padrões coloniais impostos cultural e simbolicamente, o que fica claro ao apresentarem suas obras com conteúdo ligado ao universo das danças populares brasileiras, afro-brasileiras, das danças urbanas, ou com um trabalho mais autoral e experimental, ou ainda proveniente de uma topologia periférica de São Paulo. Ou seja, são trabalhos que tratam de outras histórias que não aquelas do mundo ocidental, e que partem de outras epistemologias que não as coloniais. E nenhum tipo de dança foi visto de forma subalterna, super ou subvalorizada, a proposta de pluralidade mostrou que independente das origens, trajetórias, contextos sociais ou culturais dos grupos e artistas, todos merecem o mesmo respeito no campo das artes.

Nestes programas e espetáculos mencionados foi possível assistir a artistas e grupos que estão à margem, ou então que tratam sobre objetos que estão à margem – ou seja, apresentações que tratam de questões relativas a uma identidade que não seja do homem cis, branco, ocidental e heterossexual, que é o velho perfil dominante da figura do colonizador. Pois é de suma importância compreender e reconhecer que todos os tipos de arte têm a sua própria história e relevância, e que não podem ser apagados ou minimizados em detrimento da imagem clássica e soberba construída em torno do balé, por exemplo, ou da arte europeia. Com programações que abarcam variadas identidades em suas obras, assim, faz-se possível enxergar nelas uma potência de iniciativa pós-colonial, por trazer, em um debate urgente, a intenção de reverter padrões de condutas

colonizadoras. Desta forma, as mostras devem demonstrar abertura para grupos que desafiam a história da arte como um produto da cultura europeia, pois assim Launay evidencia as formas de construção da memória: como um “processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente” (LAUNAY, 2013:89).

Referências:

BANES, Sally. Writing dancing in the age of postmodernism. Hanover: University Press of New England, 1994.

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 120-131, 2016.

BIDERMAN, Iara. Com quase 70 atrações, Bienal de Dança vai da África até o Harlem. Folha de São Paulo, 14/09/2017

BOAS, Franz. Antropologia cultural. São Paulo: Zahar, 2005.

BOURCIER, Paul. História da dança no ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

BURT, Ramsay. Alien bodies: representations of modernity, 'race' and nation in early modern dance. Oxon: Routledge, 1998.

LAUNAY, Isabelle. Quando os bailarinos fazem-se historiadores. In: Ramos, Luiz Fernando (org.). Arte e ciência: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, 2012. p. 141-152.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. Dança, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

NAVAS, Cássia. A arte da dança na universidade pública contemporânea. Arte contemporânea e suas interfaces, São Paulo, v. 1, p. 99-105, 2006. Disponível em: http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/arte_da_

danca.pdf. Acesso em: 2 jul. 2019.

NHUR, Andréia. A não história da dança ou a historiografia dos restos. In: Rengel, Lenira; Thrall, Karin (org.). O corpo em cena. Guararema: Anadarco, 2013. v. 6. p. 37-62.

MIGNOLO, Walter. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.