

ANTROPOLOGIA PORTUGUESA

Neste número

Práticas Artísticas na Modernidade

*Um Encontro sobre
Antropologia das Artes*

Vol. 11
1993

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

PARA UMA COMPREENSÃO DA PLURALIDADE DAS PRÁTICAS DA DANÇA CONTEMPORÂNEAS REPENSAR CONCEITOS E CATEGORIAS

Maria José Fazenda

Escola Superior de Dança – IPL

Ao Pedro Miguel Frade

Resumo: Na nossa contemporaneidade, os modos de existência sociais e culturais da arte, e da dança em particular, tornam difícil a manutenção da operatoriedade de categorias e conceitos forjados em outras épocas, que hoje já não reconhecemos completamente, mas que ainda enformam discursos e representações sobre a a"nossa" dança relativamente à dos "outros". Refiro-me a alguma categorias que operam por exclusão, tais como as de "dança étnica", "dança folclórica" e "dança como forma de arte" recorrentes numa grande parte da literatura teórica sobre a dança.

Equivocamente claras, estas noções têm hoje que ser repensadas e reconsideradas, em virtude da transformação, não só das formas ou conteúdos específicos a uma dança particular, mas pela transformação, por vezes radical, das experiências partilhadas e contextos da sua ocorrência.

Palavras-chave: Dança; contemporaneidade; categorias; étnica; folclórica; arte.

Na nossa contemporaneidade, os modos de existência sociais e culturais da arte, e da dança em particular, tornam difícil a manutenção da operatoriedade de categorias e conceitos forjados em outras épocas que hoje já não reconhecemos completamente, mas que ainda enformam discursos e representações sobre a “nossa” dança relativamente à dos “outros”. Refiro-me a alguma categorias que operam por exclusão, tais como as de “dança étnica”, “dança folclórica” e “dança como forma de arte” recorrentes numa grande parte da literatura teórica sobre a dança. Estas são categorias cuja operatoriedade se esvanece com o esfumar das barreiras que separavam formas de dança supostamente aprisionadas numa tradição inerte de outras caracterizadas pela sua permanente evolução, transformação e recriação.

Se uma das características fundamentais desta contemporaneidade é a circulação, ou melhor, a interverção generalizada de conceitos, práticas e traços de cultura, a miscigenação das formas e a decorrente emergência de produtos onde a autenticidade cede cada vez mais o lugar à “impureza” dos géneros e às transformações das condições da realização e produção das práticas da dança, forçoso será dizer que as referidas categorias em que frequentemente se pretendem encerrar e distinguir as práticas da dança, requerem ser repensadas e reconsideradas.

O homem médio tem hoje acesso, com pouco ou nenhum esforço, até mesmo através do ecrã de televisão, a representações de dança rituais, outrora inacessíveis, ao mesmo tempo que tem acesso a um vasto leque de manifestações artísticas, desde as produções ocidentais clássicas, modernas ou pós-modernas, até às inúmeras manifestações importadas de culturas cujos efeitos estéticos ele poderá perceber, mas dificilmente apreender.

Face a este leque de possibilidades de contacto com a dança, face à disfuncionalização e descontextualização de muitas danças ditas étnicas ou folclóricas, “metamorfoseadas” em formas de espectáculo e apresentadas ao grande público através de uma transformação das condições da sua realização e produção, face à reinvenção, recriação e recombinação local das formas de dança tradicionais que a globalização dos padrões culturais tem vindo a impulsionar, temos efectivamente que requestionar o valor dos conceitos, outrora aparentemente claros, de “dança étnica” e “dança folclórica” construídos por oposição ao de “dança como forma de arte”.

Equivocamente claras, estas noções são hoje postas em causa pela transformação, não tanto da forma ou conteúdos específicos a uma dança em particular, mas pela transformação, por vezes radical, das experiências partilhadas e dos lugares e contextos da sua ocorrência.

O conceito de “dança étnica” designa, em termos muito gerais, a dança produzida e realizada por um grupo de indivíduos unidos por laços genéticos, sociais e culturais comuns. Segundo esta definição – extremamente geral e

controversa no que o próprio conceito de etnia exprime, é sabido – várias formas de dança, não ocidentais ou ocidentais, podem ser designadas por “étnicas”. Todavia, esta designação tem servido, desde os anos 30, nas histórias da dança, para definir, indiscriminadamente, todas as formas de dança não ocidentais.

Danças étnicas têm também sido descritas como danças que se encontram ligadas às tradições sócio-culturais de um grupo cujos membros partilham uma cultura e um sentido de identidade comuns e que, por tal, são danças que reflectem a cultura do grupo que as produziu.

De acordo com esta definição, tanto podem ser étnicas as danças realizada entre os Yoruba da Nigéria, como a Dança de Capoeira afro-brasileira ou a *break-dance* dançada pelos *B-Boys* do Bronx, ou ainda várias formas de dança que fazem parte da história da dança ocidental que, por cumprirem aqueles requisitos, podem ser designadas por danças étnicas. Um caso extremo, mas igualmente o mais paradigmático, é o caso do *ballet* como defende Kealiinohomoku (1969).

Se o ballet não é uma dança que possa ser reconhecida enquanto reflexo de uma cultura europeia, tal como sugere Kealiinohomoku, é, no entanto, falando talvez com maior rigor, uma forma de dança que reflecte uma sub-cultura de um sector da cultura europeia, ou seja, da sua classe dominante, na qual encontra a fonte da sua ideologia e dos valores sociais e culturais que nele se expressam e o expressam.

No ballet estão presentes muitos elementos que fazem parte de uma herança cultural europeia comum a um grupo social: a sua origem monárquica e aristocrática e o seu desenvolvimento a partir das cortes.

No século. XIX, o ballet – “modelo reduzido” da realidade – reflecte a estrutura social e cultural da Europa da época. As personagens dividem-se entre camponeses, pastores, aldeões, populares e lavradores, de um lado, e de outro, príncipes, condes, duques, nobres, oficiais, pagens e fidalgos. Dois grupos que se movimentam em diferentes espaços: aldeias ou cabanas e opulentos salões em palácios. A herança cristã revela-se na representação cenográfica de igrejas, conventos e túmulos, e na crença da vida depois da morte, na ressurreição que viabiliza o encontro dos apaixonados cuja relação é interdita na terra. O ideal da mulher romântica, ser inatingível, possuído de uma duplicidade alternadamente expressa pela sua candura e pureza ou perversão, exprime-se no ballet do século XIX na representação imagética de seres sobrenaturais como as Sílides, as Péris, as Náides ou as Wilis. Os valores estéticos materializam-se nas figuras e formas da dança que acentuam a verticalidade, nas linhas abertas e extensas dos braços e pernas das bailarinas sempre projectados para o exterior e para o alto.

Se tomarmos o conceito de dança étnica no seu sentido objectivo não há razões para separarmos formas de dança que possuem entre si características étnicas, independentemente do contexto cultural a que nos refiramos. O problema

é que este conceito não é comumente usado para recortar a realidade que ele é chamado a designar, mas antes como uma forma de opôr todas as formas de dança não ocidentais às danças ocidentais. Segundo Keallinohomoku este equívoco resulta do facto de “Western dance scholars have not used the term ethnics in its objective sense; they have used it as a euphemism for such old fashioned terms as ‘heathen’, ‘pagan’, ‘savage’, or the more recent term ‘exotic’” (Keallinohomoku 1969:27).

Um outro termo que necessita ser repensado pela forma equívoca como é frequentemente usado é o de dança folclórica.

O grande momento da recolha e divulgação das artes *folk* é, por excelência, o século XIX que viu nascer os estudos que se pretendiam “científicos” do folclore. Também a dança está incluída neste movimento de interesse e valorização da cultura *folk* a que se assiste no século XIX, claramente marcado pela tentativa de ressuscitar uma cultura que havia sido banida e desvalorizada pelos clássicos.

A par de um estudo “científico” do folclore, os artistas românticos manifestam um explícito interesse por todo o património *folk*, nomeadamente pela literatura e pelas danças que se constituirão como fonte de inspiração e material de que se apropriam as artes eruditas do século XIX.

Ambas as posturas, a “científica” e a poética decorrem de uma mesma atitude cultural que se opunha ao intelectualismo hegemónico dos clássicos, ou seja, a procura da diversidade e da identidade cultural.

Numa sociedade socialmente diferenciada como a europeia, o termo *folk* passa a designar as produções de expressão comunal, fundadas numa tradição e participação comunitárias por oposição às produções eruditas, elitistas e individuais, e o termo “danças folclóricas” as danças das classes populares europeias por oposição às danças realizadas para um público de elite, mas que pouco ou nada nos informa das características que culturalmente as definem.

Critérios como a não teatralidade e a ausência de valor artístico têm servido, por exclusão de partes, para situar a dança folclórica por oposição à dança considerada como expressão artística, ou seja, a dança teatral ocidental

Se a dança folclórica não é uma forma de dança do universo do espectáculo, se não é uma forma de arte, então, o que é? A lógica dicotómica subjacente a este tipo de discurso facilita o adivinhar da resposta: ela seria uma dança “ritual” e “tradicional” como argumentam alguns autores.

Segundo esta perspectiva, o carácter ritual e recreativo das danças folclóricas obstará à presença de uma dimensão artística e relegá-las-ia para o universo das danças que, supostamente seriam criadas não pela “mente”, mas pela “emoção”, tal como aconteceria com as “danças primitivas” e com as danças “étnicas”. Estas seriam rudimentares na sua forma, sem refinamento, produto da necessidade de expressar “emoções puras”. É o que expressam alguns enunciados,

como o de Sorell, autor segundo o qual a dança folclórica seria a dança que não teria passado “through a process of refinement”, que não teria sido “tamed” (Sorell 1967:73). Neste enunciado são óbvias as crenças evolucionistas, disfarçadas pela herança de uma atitude romântica que encontra na dança folclórica o exótico europeu, mas que nem sempre a valorizam.

O que é que as definições de “dança folclórica” nos dizem? Dizem-nos que é uma dança tradicional, mas o facto é que nem todas as formas de dança tradicional são danças folclóricas, como, por exemplo, o ballet.

Dizer que a dança folclórica é comunal e não exige competência técnica, por oposição à dança como forma de arte teatral que exige uma especialização por parte dos bailarinos, deixa de fora o que é hoje a realidade de grande parte das danças folclóricas: são danças recriadas que passaram para o palco e cujo reportório implica, para a sua manutenção e transmissão, um treino rigoroso por parte dos bailarinos ou, pelo menos, uma aprendizagem formal.

Face ao acelerado desenvolvimento e globalização dos padrões culturais, a prática das ditas danças “folclóricas” ou “étnicas” como espectáculo formalmente realizado é hoje uma realidade por quase todo o mundo. O folclórico é o território no qual uma sociedade exposta aos sinais da desordem provocados pela progressiva hegemonização cultural (acesso às técnicas complexas e à industrialização, o progresso das cidades e da civilização urbana) filia culturalmente os seus membros e reivindica a sua identidade cultural. Resguardando e protegendo a cultura local, tomada como factor de diferenciação de uma sociedade, a prática e o estudo do folclore permitem integrar a cultura popular num saber e prática competentes.

As categorias sobre a dança que mencionámos têm definições normativas, nem sempre claras quando se referem a práticas culturais actuais. São construções que denotam um tipo de realidades que não podem ser coerente e claramente definidas e para as quais se encontraram taxonomias que são, simultaneamente, excessivamente abrangentes pela ambiguidade e ausência de clareza quanto à realidade cultural a que se pretendem referir, e exclusivistas pelo que definitivamente pretendem deixar de fora. São taxonomias que operam por exclusão. Delas estão excluídas: a sociedade ocidental, no que concerne ao étnico, e o que não é urbano, no que diz respeito ao folclórico. Mas, tal como sugeri, o conceito de dança étnica pode facilmente incluir formas de dança teatral ocidentais tal como o ballet, ou formas de dança urbana, tal como o *break dance*. Também a dança folclórica pode ser urbana. Um exemplo paradigmático é a forma de dança americana designada por *contact improvisation*.

Segundo Cynthia Novack (1990), os praticantes do *contact improvisation* referem-se frequentemente a esta dança como sendo uma dança *folk*, uma dança que todos podem aprender e em que todos podem participar. O *contact improvisation* rejeita as estruturas formais de aprendizagem da dança clássica e

moderna, o elitismo que preside aos critérios de recrutamento dos que nela podem participar e os seus movimentos e vocabulários codificados, postulando uma aprendizagem que não é realizada a partir de um “corpo demonstrativo”, mas em que cada participante, em interacção com outros participantes, é individualmente responsável na construção de uma estrutura de movimentos inteiramente dependente da improvisação, simultaneamente individual e colectiva.

A flexibilidade e a dimensão social desta dança, realizada por um grupo de pessoas numa situação informal e num espaço aberto socialmente (os *jam*), aproximam-na de uma forma de dança folclórica. Tal como argumenta Cynthia Novack:

Anthropologists and folklorists have generally characterized “folk art” as an art which is locally based, founded on a communal tradition (...). Like other dances called folk forms, contact improvisation was locally based around communities; however, instead of traditional communities defined by rural location or ethnic origin, contact improvisation communities consisted mostly young, middle-class people located in cities and towns across the country with little or no recognized ethnic identity. The center of contact improvisation has never been New York City, the base of the professional American dance world; contact improvisation was founded on a countercultural communal tradition which evolved in each location. (Novack 1990:199)

O terceiro termo que requer ser considerado é o de “dança como forma de arte” ou como objecto estético. Este termo é importante porque é a partir dele que os de “dança étnica” e de “dança folclórica” são usados por oposição.

A que se referem alguns autores quando falam da dança como “forma de arte” por oposição às outras categorias que atrás mencionámos? Referem-se, fundamentalmente, a uma dança que é feita “para ser vista”, por oposição às danças caracterizadas pela sua “instrumentalidade”. Por outras palavras, referem-se a uma dança que teria um “fim em si mesma”, diferenciada das danças que teriam finalidades e propósitos mágico-religiosos e recreativos. Apenas nas danças como forma de arte se descortinariam valores estéticos intrínsecos à sua construção e percepção.

Este ponto de vista sugere-nos, pelo menos, uma objecção imediata que nos ocorre formular sob uma forma interrogativa: as danças originalmente realizadas num contexto cerimonial ou ritual, actualmente “metamorfoseadas” em

forma de espectáculo e realizadas para uma assistência são, enquanto objectos que se oferecem ao olhar, reconhecidas como formas de arte? Refiram-se, como exemplos: o festival de Montepellier, realizado em Junho de 1990, onde lado a lado são apresentadas danças dos derviches da Turquia, a dança de capoeira por um grupo de S.Salvador e os mais recentes trabalhos das coreógrafas francesas contemporâneas, como Michele Anne de Mey ou Dominique Bagouet; a co-presença, no festival *Kuuopio Dance and Music*, realizado em Agosto de 1990, na Finlândia, de danças da Guiné, Zaire, Mali e Senegal, dos deviches da Turquia, folclore jugoslavo e dança francesa e alemã contemporâneas; ou ainda, o festival realizado em Setembro de 1990, em Los Angeles, onde foram exibidas danças da tribo maori, dos aborígenes australianos, danças mexicanas e danças javanesas.

Não é nosso propósito discorrer sobre a arte, mas se pensássemos a arte e a estética como propriedades exclusivas da dança ocidental, teríamos de colocar a hipótese absurda de excluir a própria arte do discurso antropológico, o que, como é óbvio, está fora de questão. A propósito de uma definição antropológica da arte esclarece-nos Fernandes Dias:

Se partirmos de uma perspectiva emic, olhando a arte como um género cultural ocidental, só encontraremos nas artes primitivas a matriz de que ela é um desenvolvimento, por diferenciação e especialização, e não podemos falar de “arte” em sociedades diferentes das nossas. Mas, se numa perspectiva etic considerarmos artística a actividade de construir formas sensíveis apropriadas para conter sentimentos e ideias, então ela está presente em todos os tempos e espaços; é uma actividade cultural e universal (Fernandes Dias 1990: 140).

O comportamento estético é uma das condições da humanidade, é uma actividade física e mental universal, biologicamente fundada, é, ao mesmo tempo, uma actividade de expressão local de que resultam criações cujos padrões e significados específicos deverão ser socio-culturalmente contextualizados se os queremos entender no que diz respeito à sua realização e apreciação particulares.

A dança é uma forma cultural realizada segundo critérios estéticos locais, próprios a um grupo humano, sensitiva e emocionalmente experimentada, independentemente das funções instrumentais e utilitárias que possa incorporar, tais como: mágico-religiosas, terapêuticas, integrativas, ou como preparação e treino para outras actividades.

Os valores estéticos são inerentes à percepção da dança. De época para época eles alteram-se, de sociedade, para sociedade de grupo para grupo eles são

diversos. Mesmo que os indivíduos não definam ou se refiram à sua actividade como arte, a experiência e a percepção estéticas estão presentes.

A partir do que até aqui foi considerado, cabe-me agora sugerir: (1) que o uso das classificações ou definições apresentadas seja expandido; (2) que a sua utilização seja flexível, de tendência inclusiva e não exclusiva para que a realidade seja o menos possível amputada na sua diversidade; (3) que nos obriguemos à sua redefinição em função da realidade relativamente à qual as usamos, ou seja, que relativizemos o seu carácter normativo; (4) que os critérios para a sua utilização sejam critérios de ordem cultural e social e não ideológicos, não o resultado das limitações taxonómicas de uma mentalidade historicamente fundada no etnocentrismo; (5) como resultado devemos também pensar a diversidade das formas da dança de acordo com os seus propósitos (ritual, social e teatral), contornando assim o recorte excessivamente redutor e simplista que em muitos casos comprometem aquelas definições.

Numa mesma sociedade ou comunidade podem coexistir, e geralmente coexistem, danças realizadas com propósitos teatrais, sociais ou rituais. Cada um destes tipos de dança cria predisposições e expectativas específicas nos indivíduos que participam ou assistem à dança.

As danças cujo propósito é a construção de um espectáculo pressupõem a existência de um grupo de bailarinos que dança para um grupo que assiste, ainda que este possa ter um papel participativo no desenrolar do espectáculo. São danças que requerem formalidade, quer no treino dos bailarinos, quer na preparação da própria *performance*.

As danças sociais são as danças realizadas num contexto de interacção social, comunitário e geralmente informal. São danças em que a participação dos indivíduos é regida por critérios de voluntariedade. A sua aprendizagem faz-se de forma informal.

As danças rituais (mágico ou religioso) são as que integram a *performance* ritual de que fazem igualmente parte outros elementos, tais como os cantos, as declamações, a música, os gestos, os objectos, as indumentárias e as máscaras que em conjunto contribuem para a eficácia do ritual, quer esta seja considerada real, simbólica ou simulada. Nestas condições, a dança é realizada dentro de normas prescritas e pelas pessoas esperadas.

Quando as danças rituais não são exclusivamente realizadas pelo mágico ou xaman, como frequentemente acontece nas danças de transe ou possessão, são acompanhadas ou realizadas por um grupo de indivíduos socialmente definido, seja pela sua posição e prestígio, seja pelas relações que se supõe que ele mantém com o sobrenatural. Para a participação na dança a colaboração é requerida e esperada e só muito raramente voluntária. Quando o ritual não é privado, mas público, os espectadores desempenham um papel fundamental. Contrariamente a certas formas de dança teatral ou social em que, caso o espectador possa intervir

ou participar, ele é livre de o fazer ou não, no ritual, a intervenção e participação do público é esperada para auxiliar, controlar ou testemunhar a efectivação das práticas rituais.

Critérios de participação na dança, formas de recrutamento dos que nela participam, relação entre participantes e espectadores, formas de aprendizagem e transmissão das danças, tais são alguns dos aspectos que podemos considerar para caracterizar e diferenciar o que consideramos serem os três propósitos fundamentais da dança: teatral, social ou ritual. Porém, esta divisão que propomos também só fará sentido se a entendermos como um recorte moldável à particularidade de cada forma de dança em estudo. É difícil determinar, num caso concreto, qual o propósito dominante de uma dança pois vários propósitos podem combinar-se. Considere-se mais uma vez como exemplo o caso do *contact improvisation*, uma forma de dança organizada fora do espaço tradicional das companhias e que combina as categorias de dança como espectáculo e dança social. Um outro caso particular onde se verifica a combinação de ambos os propósitos é o trabalho realizado pela coreógrafa Madalena Victorino. O espaço do seu atelier coreográfico está aberto a todos os que, bailarinos ou não bailarinos, nele queiram participar e o trabalho aí realizado é mostrado (em processo ou como produto final) sob a forma de um espectáculo a um público que se deseje participativo.

Uma dança que é realizada num contexto ritual pode também possuir uma importante dimensão recreativa ou ser realizada como um espectáculo num contexto secular. Os exemplos são inúmeros, mas o caso do vodu hawaiano apresenta-se como um dos casos mais paradigmáticos pela forma como os seus propósitos se desmultiplicam consoante os diferentes contextos da sua ocorrência. No Hawaii existem, recentemente, três formas de vodu: uma forma ritual-social só para hawaianos, uma forma social- teatral para turistas e hawaianos e uma forma teatral-comercial só para turistas (Schechner 1988:17). O ritual transforma-se em espectáculo e as danças que o integram apresentam-se sob diferentes versões. A sua descontextualização opera diferenças fundamentais na forma como ela é vivida, experimentada e usada, quer pelos que dela participam, quer pelos diferentes tipos de espectadores. A “profanação” da dança transforma-a necessariamente num acontecimento diferente, mesmo que a sua forma e designação se mantenham.

O mesmo processo de “metamorfose” tem afectado as danças sociais, quer falemos das danças folclóricas, das danças de corte ou das hoje designadas danças de salão (valsa, tango, foxtrot, rumba, etc). Muitas destas danças passaram para o palco, foram padronizadas, standardizadas, e são hoje interpretadas de acordo com uma linguagem corporal contemporânea que pouco ou nada nos informa da forma como elas foram originalmente dançadas, vividas e experimentadas.

Se as categorias que elaboramos para a dança não deixarem um espaço para a inclusão e rectificação, elas tropeçaram nas suas próprias armadilhas: a criação de uma realidade abstracta e generalizante que nem sempre se ajusta à realidade concreta e particular.

As categorias e os conceitos operatórios de que nos servimos devem, hoje em dia, estar adaptados à sinuosidade notável e frequentemente equívoca dos fenómenos em estudo.

Bibliografia

- Fernandes Dias, J. A. 1990. Uma definição de Arte para uma Antropologia da Arte. *Ler História*, 20.
- Kealiinohomoku, J. 1969. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. *Impulse*, 20.
- Novack, Cynthia 1990. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Schechner, Richard 1988. *Performance Theory*. London, Routledge.
- Sorell, Walter 1967. *The Dance Through the Ages*. London, Thames and Hudson.