

**TRADUÇÃO**

## Corporalizando a diferença: questões entre Dança e Estudos Culturais<sup>1,2</sup>

Um homem e uma mulher se abraçam. Ambos estão de pé, equilibrados, contidos. Cada um olha além do outro, olhos focados em pontos distantes no espaço. Como imagens de espelho, suas pernas riscam o chão, primeiro para frente e então para trás. Como se fossem um, deslizam pelo salão, corpos fundidos pelos quadris, afinados em perfeito uníssono. Param em expectativa. A mulher bate fortemente com a ponta de seus pés no chão, e a cada batida gira os quadris na direção do pé condutor. O homem a segura levemente, guiando seu movimento com a palma da mão em suas costas. Isso é tango...

Muitos leitores dessa passagem provavelmente têm alguma imagem de tango em suas mentes, quer dançando, assistindo a outros dançarem ou assistindo a representações de tango em filmes hollywoodianos. Muitos, se instigados, poderiam até mesmo levantar-se em suas salas e demonstrar alguma interpretação exagerada reconhecível do tango. Poucos de nós, no entanto, têm dado mais do que uma atenção passageira a esta atividade ou escolhido incluí-la no seu trabalho acadêmico. A dança permanece uma área subvalorizada e subteorizada nos discursos sobre o corpo. Sua prática e os estudos acadêmicos sobre ela são, com raras exceções, marginalizados na academia.

Mas, há muito a se ganhar com a abertura dos estudos culturais às questões da semiótica cinestésica e a colocar as pesquisas sobre dança (e, por extensão, os estudos dos movimentos humanos) na agenda dos estudos culturais. Ao ampliar nossos estudos sobre os “textos” corporais para incluir a dança em todas as suas formas – entre elas a dança social, performances cênicas e movimentos rituais –, podemos ampliar nossa compreensão de como as identidades sociais são sinalizadas, formadas e negociadas através de movimentos corporais. Podemos analisar como as identidades sociais são codificadas em estilos performáticos e como o uso do corpo na dança reproduz, contesta, amplifica, excede ou relaciona-se com as normas de expressão corporal não dançada em contextos históricos específicos. Podemos traçar mudanças históricas e geográficas em sistemas cinestésicos complexos, e podemos estudar comparativamente sistemas simbólicos baseados em linguagem,

### **Jane C. Desmond**

Professora em Estudos de Antropologia, Gênero e Mulheres no Departamento de Antropologia da Universidade de Illinois, EUA. É co-fundadora e atual diretora do Fórum Internacional para os Estudos Americanos. Suas pesquisas abordam as questões da corporalização (embodiment) e identidade social, assim como, as dimensões transnacionais dos estudos americanos. Suas especialidades incluem os estudos da performance, teoria crítica e cultura visual. Ela tem trabalhado como dançarina e coreógrafa moderna, e em cinema e vídeo.  
Email: desmondj@illinois.edu

### **Tradução de Mariângela de Mattos Nogueira**

### **Revisão Técnica de Daniela Maria Amoroso**

Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, e dos programas de pós-graduação em Dança e em Artes Cênicas, PPGDança e PPGAC, nessa mesma Universidade. Têm se dedicado às pesquisas teórico-práticas das danças populares brasileiras no contexto da contemporaneidade. É dançarina e ritmista do Bloco de Hoje a Oito de Samba, em Salvador.  
E-mail: daniamoroso@hotmail.com

representações visuais e movimento. Podemos afastar a polarização entre investigações de textos verbais e as baseadas em objetos visuais, que atualmente formam o cerne das análises ideológicas nos estudos culturais britânicos e na América do Norte.

Os estudos culturais permanecem fortemente baseados em textos ou objetos, com predominância de textos literários, seguidos por estudos sobre textos de filmes e objetos de arte históricos.<sup>3</sup> Mesmo as incursões na cultura popular estão preocupadas principalmente com produtos culturais visuais ou verbais, e não com ações cinestésicas. Muitos estudos atuais sobre música *rap*, por exemplo, são focados primeiramente no texto falado ou em aspectos legais e econômicos da indústria musical. Mesmo o atualmente popular subcampo do trabalho crítico sobre “o corpo” é mais focado em representações do corpo e/ou no seu policiamento discursivo do que nas suas ações/movimentos como um texto em si.<sup>4</sup> Em parte, essa omissão reflete os contornos históricos do desenvolvimento disciplinar dentro da academia.<sup>5</sup> Além disso, a aversão dentro da academia ao corpo material e suas separações fictícias entre produção mental e física têm favorecido estudos de Humanidades que investigam o corpo silencioso que dança quase invisível. Essa dança – no contexto euro-americano, pelo menos – está relacionada com o passado (dança social), ou com entretenimento (espetáculos da Broadway) ou, quando elevada ao *status* de uma “forma de arte”, é frequentemente uma performance principalmente de mulheres (balé) ou de dançarinos “populares”, ou não brancos (frequentemente apelidadas de danças nativas etc.), e contribui para a posição dos estudos de Dança. No entanto, essas omissões sinalizam as razões da importância de uma investigação. Elas marcam claramente a continuidade da associação retórica da expressividade corporal com grupos não dominantes.<sup>6</sup>

A ligação retórica de raças, classes, gênero e nacionalidades não dominantes com “o corpo”, com o físico em vez do mental, foi bem estabelecida em estudos acadêmicos sobre raça e gênero.<sup>7</sup> Mas as implicações dessas ligações, suas continuidades ou reelaborações no contexto dos usos cotidianos do corpo ou em sistemas de dança em si, ainda precisam ser plenamente investigadas. Tampouco os complexos efeitos da mercantilização de estilos de movimentos, suas migrações, modificações, pontuações, adoções, ou rejeição vêm sendo rigorosamente teorizados através do estatuto físico como parte de uma grande produção de identidades sociais.

Tais análises serão sensíveis a muitas das ferramentas já desenvolvidas em teoria literária, teoria cinematográfica, análises marxistas e estudos feministas, assim como nos debates teóricos em curso sobre hierarquias

1 Uma versão anterior deste artigo foi apresentada na conferência “Politics in Motion: Dance and Culture in Latin America” realizada na Duke University no inverno de 1991. Agradeço aos organizadores, Celeste Frazier e Jose Munoz, por convidarem-me a falar. Meus agradecimentos também a Jennifer Wicke, Cathy Davidson, Bryan Wolf e Jane Gaines por suas valorosas críticas a este material, e especialmente a Virginia Dominguez por me trazerem o trabalho de Mintz e Price a minha atenção.

2 Agradecemos imensamente a autora e à Duke University Press que nos autorizaram a traduzir e a publicar esse artigo na Revista Dança. O original foi publicado em 1997, no livro *Meaning in Motion: new cultural studies of dance*. A presente tradução para o português foi feita por Mariângela de Mattos Nogueira com revisão técnica da professora doutora Daniela Amoroso.

3 Os debates sobre o que “estudos culturais” são, deveriam e não deveriam ser, têm sido intensificados nos últimos dez anos na medida em que o termo vem ganhando maior circulação e seus praticantes maior poder institucional na academia. Uso este termo no sentido de um grupo de acadêmicos autodenominados que se afiliam e a seus trabalhos a este termo. Implícito neste uso está geralmente um conceito de crítica, antidisciplinar, e da importância de se investigar as relações entre o poder econômico / político / social e a produção cultural. Ver Johnson e a nova grande coleção *Cultural Studies*, editada por Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler, para discussões sobre o escopo dos estudos culturais. A versão americana dos estudos culturais é grandemente influenciada pelo trabalho pioneiro de Stuart Hall e do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies na Grã-Bretanha. Ver Stuart Hall em *Cultural Studies* para uma discussão sobre esta relação. Alguns importantes trabalhos que investigam grupos subculturais

baseadas em identidades raciais, étnicas e nacionais. Bourdieu (*Outline*), por exemplo, refere-se à personificação física de estruturas sociais no seu conceito de “habitus”, mas essa ideia não foi bastante elaborada. Contudo, ela também necessitará da aquisição ou desenvolvimento de novas ferramentas – ferramentas para análises minuciosas do movimento e de estilos de movimento (já bem desenvolvidas no campo propriamente da dança), assim como de ferramentas que têm sido desenvolvidas para análises detalhadas de livros e objetos específicos na literatura e história da arte.

Os estudos acadêmicos sobre Dança, com poucas e notáveis exceções, têm até recentemente permanecido fora da influência do deslocamento pós-estruturalista que vem reconfigurando as Humanidades nos últimos vinte anos ou mais. E reciprocamente, as análises culturais mostram pouco interesse em dança,<sup>8</sup> embora textos literários, cinematográficos e de história da arte tenham granjeado muita atenção. Mas, há evidência de que isto está mudando, tanto no campo da dança em si quanto em incursões isoladas na dança pelos críticos literários e filósofos no passado recente.<sup>9</sup>

## Estilos de movimentos e significados

Das muitas grandes áreas da investigação do movimento esboçadas acima, gostaria de discutir especificamente a dança enquanto atuação de identidade cultural e as mudanças de significado envolvidas na transmissão de estilos de dança de um grupo a outro.

Como o conceito de Bourdieu de “gosto” (*Distinção*), o estilo de movimento é um importante modo de distinção entre grupos sociais e é, em geral, ativamente apreendido ou passivamente absorvido em casa ou na comunidade. Tão ubíquo, tão “naturalizado”, a ponto de ser quase despercebido como um sistema simbólico, o movimento é fundamentalmente texto social – complexo, polissêmico, sempre cheio de significados, e, no entanto, em contínua mudança. Suas articulações sinalizam afiliações a grupos e diferenças entre grupos, mesmo que sejam representadas conscientemente ou não. O movimento serve como marcador para a produção de identidades de gênero, raça, etnia, classe e nacionalidade. Ele pode ainda ser lido como signo de identidade sexual, idade, doença ou saúde, assim como vários outros tipos de distinções/descrições que são aplicadas a indivíduos ou grupos, como “*sexy*”. Dada a quantidade de informação que as exposições públicas de movimentos fornecem, é notável e lamentável seu isolamento

britânicos têm-se concentrado na prática corporal associada à música e moda, mas raramente têm destacado o movimento nestas análises. Ver, por exemplo, Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*.

- 4 Ver, por exemplo, Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*; e Emily Martin, *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction*. O trabalho de Foucault permanece um modelo.
- 5 A ênfase das disciplinas de Humanidades em palavras é exemplificada nas histórias das disciplinas. O prestígio da Literatura é seguido pelo da História da Arte, que foca objetos de arte históricos. Normalmente, a produção desses objetos é segregada em um Departamento de “Arte” separado. As assimetrias de financiamento refletem as diferentes avaliações feitas entre o ato de fazer “arte” e o de escrever sobre ela. História e teoria da música atingiram um status mais elevado na academia do que a história da dança, em parte devido à sua história escrita ser mais longa, tanto em termos de críticas quanto em termos de partituras musicais que substituem as performances ao vivo e permitem estudo extenso e reflexivo. A literatura dramática tem uma posição análoga, graças aos seus textos escritos e longa história crítica. Até recentemente, a dança permaneceu a mais efêmera das artes, seus “textos” existem principalmente no momento de visualização e deixam pouco material residual. Esta é uma das razões de sua análise histórica e teórica representar um corpo relativamente pequeno de trabalho. (Sou sempre lembrada da atitude em relação a estudos acadêmicos de dança quando vou à biblioteca e procuro livros que são, invariavelmente, arquivados na seção delimitada por “jogos e cartões” e “truques de mágica e circo.”) Embora existam e tenham existido alguns sistemas de análise de movimento, eles são muitas vezes esquemáticos, na melhor das hipóteses, ou, quando muito

acadêmico no campo dos estudos técnicos em cinésica, estética, medicina esportiva e alguns estudos sobre comunicações transculturais.

A dança, seja social, cênica ou ritual, compõe um subgrupo de um campo mais amplo de estudo do movimento. E embora tenhamos tendência a pensar as danças como tango, lambada ou valsa como distintas agregações de passos, toda dança existe numa complexa rede de relações com outras danças e outras maneiras não dançantes de usos do corpo, e pode ser analisada nestes dois eixos simultâneos.<sup>10</sup> Seu significado situa-se tanto no contexto de outras maneiras socialmente prescritas e socialmente significativas de movimento, quanto no contexto da história de formas de dança em sociedades específicas.

Quando o movimento é codificado como dança, pode ser aprendido informalmente em casa ou na comunidade, como códigos cotidianos de movimento, ou estudado em escolas especiais de formas de danças sociais (como Arthur Murray Studios), e de formas de danças cênicas (como School of American Ballet). Em ambos os casos, instrução formal ou informal e movimento cotidiano ou de “dança”, os parâmetros de movimentos aceitáveis/inteligíveis em contextos específicos são altamente controlados, produzidos, num sentido foucaultiano, por práticas discursivas específicas e limitações produtivas.

Para entender os “riscos” do movimento, descobrir o trabalho ideológico que ele implica, podemos perguntar que movimentos são considerados “apropriados” ou mesmo “necessários” num contexto histórico e geográfico específico, e por quem e para quem são necessários. Podemos perguntar quem dança, quando e onde, de que maneira, com quem e com que finalidade? E, igualmente, quem *não* dança, de que maneira, em que condições e por quê? Por que algumas danças, algumas maneiras de movimentar o corpo, são consideradas proibidas para membros de certas classes sociais, “raças”, sexos? Ao olhar para a dança, podemos ver ordenadas, em grande escala e em modos codificados, atitudes específicas constituídas social e historicamente em relação ao corpo em geral, aos usos do corpo em particular de grupos sociais específicos, e o relacionamento entre uma variedade de corpos marcados, assim como as atitudes sociais em relação ao uso do espaço e do tempo.

Se fossemos realizar uma análise detalhada da dança social e suas implicações em termos de gênero, por exemplo, isso poderia nos fornecer uma base para outras questões mais amplas. Poderíamos perguntar, por exemplo, como o conceito de prazer é desenvolvido neste campo cinestésico. Quem se move e quem é movido? De que maneira uma postura expõe um corpo

complexos como o *Labanotation*, muito difíceis de ler, exceto por aqueles especialmente treinados como notadores e reconstrutores profissionais. Em qualquer caso, apenas uma porção de rascunhos sobre a prática da dança é anotado de alguma forma. O campo permanece predominantemente uma tradição “oral”, transmitida de pessoa para pessoa, em ambos os contextos formal e informal. Gravações em vídeo têm, até certo ponto, mitigado este problema, mas todos esses registros são parciais, mostrando geralmente um ângulo de visão e gravando apenas a performance específica de uma dança.

6 Refiro-me aqui especificamente à tradição acadêmica pós-iluminista desenvolvida a partir de fontes europeias.

7 Ver, por exemplo, artigos em Gates.

8 Curiosamente, como Janet Wolff observou, metáforas de dança figuram com destaque no trabalho de vários críticos, como Derrida e Annette Kolodny. No entanto, esta invocação metafórica contrasta fortemente e de forma provocativa com uma nítida falta de interesse na prática material e social da dança. (Comunicação pessoal com Wolff).

9 No campo da dança, um excelente trabalho de Foster marca o primeiro estudo completo situado numa posição estruturalista / pós-estruturalista, e cada vez mais artigos e livros novos mostram uma familiaridade e boa vontade de envolver questões ideológicas. Ver, por exemplo, Mark Franko. A recente importante conferência “Choreographing History” na Universidade da Califórnia, Riverside, em fevereiro de 1992, reuniu estudiosos de dança e não dança que escrevem sobre o discurso corporal. Entre os participantes estavam Randy Martin, Susan Manning, Thomas Laqueur, Elaine Scarry, Norman Bryson, Peggy Phelan e Lena Hammergren. E revistas críticas, como *Discourse*, têm recentemente

mais do que outro? Quais são as habilidades exigidas a cada dançarino, e o que elas implicam sobre os atributos desejados adscritos a homens ou a mulheres? Em que consistiria uma “má” interpretação de uma dança particular, como o tango, por exemplo? Uma versão não latina ou não americana? Uma versão inadequada?

Essas questões são úteis para análises tanto históricas quanto contemporâneas. Por exemplo, a valsa foi considerada sexualmente muito perigosa para as mulheres respeitáveis na Europa e na América do Norte, quando foi introduzida no século XIX. A combinação de inebriantes rodopios e abraços apertados era considerada suficiente para fazer a mulher perder os sentidos. Alguns livros de etiquetas para mulheres chegaram a firmar que a valsa poderia levar à prostituição.<sup>11</sup>

Os manuais de dança do século XIX incluíam ilustrações mostrando maneiras “adequadas” e “inadequadas” de abraçar enquanto se dançava, especificando a posição da cabeça, braços e tronco e a distância necessária a ser mantida entre os torsos do homem e da mulher. Nos manuais dirigidos às classes média e alta, corpos muito próximos, colunas vertebrais relaxadas e abraços eram todos considerados sinais de estilo de dança de classe baixa. A manutenção de uma postura e de um gestual distintivos de classe era tarefa a ser aprendida, e eram representados com o imperativo de “sim” e “não” nas ilustrações de pares da dança.<sup>12</sup>

Essas detalhadas análises corporais, relacionadas a gênero e classe, fornecem outro campo discursivo para entender a mudança na constituição de relações de classe e de gênero durante o século XIX. A mudança de atitude em relação ao corpo, evidenciada no movimento de “cultura física” e mudanças no vestuário, com a introdução das “calças femininas”, assim como novos padrões de atividades de lazer e seu sexismo estabelecem parte do contexto mais amplo no qual tais atividades de dança ganham seu significado. Do mesmo modo, a rápida industrialização e os realinhamentos de classes que aconteceram durante a segunda metade do século, fazendo surgir novas ideias sobre a divisão entre lazer e trabalho, entre homens e mulheres e em relação a tempo e a fisicalidade, eram encenados em salões de dança. Convenções sobre atividades corporais representam, enquanto “dança”, aspectos altamente codificados e mediados de distinção social. Como outras formas de arte ou práticas culturais, sua relação com a “base” econômica não é um mero reflexo, mas uma constituição dialógica. Relações sociais são atuadas e produzidas através do corpo, e não meramente inscritas sobre ele.

publicado artigos sobre dança. Isso continua a ser a exceção e não a regra, mas realmente incluem uma conversa crescente entre estudos sobre dança e estudos culturais.

10 Isso não quer dizer que a separação entre “dança” e “não dança” seja sempre clara, nem que tenha sempre importância primordial na formulação da pesquisa. Tal designação está sujeita a mudar histórica e geograficamente. O que pode ser particularmente útil a se notar é quais movimentos e espaços são associados a “dança” quando esse conceito é usado, e quais não são. Ao perguntar o que constitui a “dança” dentro de um contexto particular, podemos encontrar mais informações sobre os valores que estão associados a ela, seja como entretenimento, atividade social, ritual ou “arte”. Por exemplo, os debates sobre “pornografia” incluem discussões sobre o que constitui o movimento “lascivo”, sem valor artístico “libertador”. Ao recontextualizar movimentos de dança, ou realocá-los num, assim chamado, foro teatral legítimo, se poderia argumentar que tais movimentos são artísticos e, portanto, não sujeitos à censura. A linha incerta que divide as atividades de dança e não dança e os momentos de tal invocação é parte de uma história política dos corpos e do movimento.

11 Agradeço a Cathy Davidson pelas informações sobre livros de etiquetas.

12 Sobre mulheres e salões de dança no século XIX, ver Peiss, especialmente “Dance Madness” pp. 88-114.

## **Apropriação/transmissão/migração de estilos de dança**

Obviamente, formas de exploração do corpo, gestos, movimentos em relação com o tempo e o uso do espaço (ter muito, usar pouco, fazer movimentos grandes e arrebatadores, ou pequenos e contidos, e assim por diante) diferem radicalmente entre os vários grupos sociais e culturais e através do tempo. Se os estilos de dança e as práticas de atuação são sintomáticos e constitutivos das relações sociais, então traçar a história dos estilos de dança e sua difusão de um grupo a outro ou de uma área a outra, junto com as mudanças que ocorrem nesta transmissão, pode nos ajudar a descobrir mudanças ideológicas ligadas ao discurso corporal.

A história do tango, por exemplo, desenha o desenvolvimento de estilos de movimento desde os arredores do cais do porto de Buenos Aires até os salões de Paris, antes de retornar, de uma maneira nova, “respeitável”, ao outro lado do Atlântico, para as salas de visitas da população argentina de classe alta durante as primeiras décadas do século XX. Como Deborah Jakubs observou, o gosto da classe alta por “uma forma de tabu fundamentalmente cultural é um fenômeno recorrente”, conforme fica evidenciado na paixão pelo jazz do Harlem ostentada por muitos brancos ricos nova-iorquinos nos anos 20 e 30.

Toda a história das formas de dança poderia ser escrita nos termos dessas apropriações e reelaborações ocorridas nas Américas do Norte e do Sul, pelo menos nos dois últimos séculos e continuando até hoje. Estas práticas, e os discursos que as envolvem, revelam a parte importante que o discurso corporal desempenha na continuidade da construção social e nas negociações de raça, gênero, classe e nacionalidade, bem como em seus arranjos hierárquicos. Em muitos casos, vamos descobrir que formas de dança originadas na classe baixa ou em populações não dominantes apresentam uma trajetória de ascensão social em que são “refinadas”, “polidas” e frequentemente dessexualizadas. Similarmente, formas improvisadas se tornam codificadas para serem mais facilmente transmissíveis através de balizas raciais e de classe, especialmente quando as próprias formas se tornam mercantilizadas e vendidas através de agentes especiais ou de professores de dança.

Ao estudar a transmissão de uma forma, não é apenas o caminho dessa transmissão que é importante analisar, mas também sua reinscrição em um novo contexto comunitário/social e a mudança resultante em sua significação. Uma análise da apropriação deve incluir não somente a via da transmissão e os efeitos de mediação dos veículos de comunicação,

modelos de imigração, e afins, mas também uma análise, *no nível do corpo*, do que muda na transmissão. Frequentemente na chamada dessexualização de uma forma, quando ela cruza fronteiras de classe ou de raça, podemos ver uma clara mudança no uso do corpo, especialmente (pelo menos na Europa e América do Norte e do Sul) quando envolve o uso da pélvis (menos acentos percussivos, ondulações ou rotações, por exemplo), e nas configurações da parceria entre homens e mulheres. Por exemplo, o aperto do abraço pode ser afrouxado, ou a abertura de pernas pode ser reduzida. Ao analisar algumas dessas mudanças, podemos ver especificamente que aspectos do movimento são rotulados como muito sensual, latinos ou de classe baixa pelo grupo que dele se apropria.<sup>13</sup> Naturalmente, o mesmo significado pode não estar, de modo algum, atribuído aos movimentos originais pelos dançarinos da comunidade que desenvolveu o estilo.

Voltando os olhos aos primeiros anos do século XX na América do Norte, por exemplo, o caso do grupo de dançarinos profissionais de Vernon e Irene Castle nos dá um bom exemplo (ver Erenberg). O duo de marido e mulher tornou-se bem conhecido nas classes média e alta por exibições de dança de salão e filmes. Eram tão populares que Irene determinava o padrão da moda e do penteado e aparecia em muitas revistas. Atuando em elegantes clubes de dança e conduzindo sua própria escola em Nova York, eles construíram reputação popularizando (entre as classes média e alta) danças sociais originárias das classes baixas, especialmente da população negra. “Atenuavam” “domesticavam” e “embranqueciam” as danças sociais populares, tais como o Turkey Trot e o Charleston. Estas revisões tendiam a fazer a dança ficar mais ereta, retirando a curva das pernas e trazendo as nádegas e o peito para um alinhamento vertical. Tal “agenciamento” dos produtos culturais negros incrementava a circulação de dinheiro na comunidade branca que pagava a professores brancos para aprender versões brancas de danças negras.

Mas seria um erro considerar que tais apropriações, na medida em que parecem recuperar o potencial poder contestatório da produção cultural pela subordinação de grupos, o fizessem tão monoliticamente. Enquanto marcadores de “diferença” social, as práticas específicas e seus significados, alterados no processo, podem ser, em certa medida, reduzidos a “estilo” e reposicionados de marginalidade contestatória a uma prática de moda elegante. De fato, mesmo nessas instâncias em que a recuperação parece “ter sucesso”, existe alguma mudança na produção cultural da população dominante.

E, claro, apropriações nem sempre tomam a forma de “empréstimos” dos grupos subordinados pelo grupo hegemônico. Esse empréstimo

13 Ao perguntar o que seria uma versão “não latina” de uma dança particular, por exemplo, podemos começar a identificar os parâmetros do movimento considerados necessários para identificá-lo como interno ou externo às comunidades “latinas”.

e o conseqüente remodelamento andam nos dois sentidos. Para dar só um exemplo, a “Cakewalk”, uma dança de casais praticada por afro-americanos durante a era escravista, acredita-se ter sido baseada numa imitação de formas de danças sociais europeias, em que prevalecia a dança de um casal (heterossexual), em contraste com as danças separadas da África Ocidental. Os significados léxicos do movimento mudam quando transportados para o grupo de adoção. Apesar da noção de “apropriação” poder sinalizar a transferência de material de um grupo a outro, ela não leva em conta as mudanças no estilo da performance e o significado ideológico que acompanha a transferência. Conceitos de hibridismo e sincretismo descrevem mais adequadamente as complexas interações entre ideologia, formas culturais e os diferenciais de poder que são manifestados nessas transferências.

### **Dialéticas da transmissão cultural**

No seu trabalho sobre culturas afro-americanas nas Américas, Sidney Mintz e Richard Price argumentaram, persuasivamente, sobre uma concepção mais dialética de transmissão cultural. Eles enfatizam a forte influência que a escravidão, como instituição, exerceu nas práticas culturais de origem africana e europeia. Argumentam contra o anacronismo simplista da história que remeteria, sem problematizar, a origem das práticas afro-americanas à África. Embora reconheçam que algumas práticas específicas, bem como grandes orientações epistemológicas relacionadas a casualidade e cosmologia, possam ter sobrevivido à violência da escravização, eles enfatizam, por outro lado, a particularidade das culturas afro-americanas – sua distinção das instituições e práticas culturais africanas.

Novas práticas necessariamente surgiram no novo contexto histórico da escravidão, que misturou africanos de muitas línguas e grupos sociais distintos e realocou essa multidão (“*crowds*”, o termo deles) dentro dos parâmetros do relacionamento subjuguante da escravidão. Novas práticas religiosas, relacionamentos entre homens e mulheres, recriação das relações de parentesco e seus significados, assim como práticas artísticas surgiram nestas novas condições de proibição e possibilidades. E, embora o equilíbrio de poder permanecesse em última instância e esmagadoramente com os senhores de escravos, havia uma possibilidade de negociação numa escala micropolítica que variava de país a país, de região a região e até de *plantation* a *plantation*. As práticas culturais brancas, incluindo noções de

paternidade, culinária, linguagem e assim por diante, foram também alteradas pela relação com a *plantation*.

Mintz e Price afirmam isso sucintamente: “o ponto de contato entre pessoas de *status* diferentes, ou membros de grupos diferentes, não determina automaticamente a direção do fluxo do material cultural conforme a posição dos participantes...” (p. 16). Citando C. Vann Woodward, eles observam que “no que diz respeito a sua cultura, todos os americanos são parcialmente negros”. E seguindo Herskovits, eles concordam que “se negros fazem empréstimos de brancos ou brancos de negros, neste ou naquele aspecto da cultura, é preciso sempre lembrar que os empréstimos nunca são feitos sem consequentes mudanças no que quer que tenha sido emprestado e, além disso, sem a incorporação de elementos originados no novo habitat que, mais do que qualquer outra coisa, dão uma nova forma a sua qualidade distintiva”. Mintz e Price seguem afirmando que “empréstimos” podem não expressar muito bem a realidade – “criação” e “remodelamento” seriam mais adequados (p. 43-44).

Referi longamente sobre este ponto porque a ênfase de alguns trabalhos de estudos culturais em apropriação, que adequadamente situam essas trocas no poder econômico desigual em que elas acontecem, também serve para atenuar os aspectos transnacionais e relacionais do processo. A ênfase em apropriação, quando vinculada a afirmativas políticas de especificidade cultural (como na versão liberal de “multiculturalismo” ou em versões de “identidades políticas”, à esquerda), pode, em última instância, deslizar para o que Gilroy define como “absolutismo étnico”.<sup>14</sup>

## Identidade, estilo e políticas de estéticas

Mintz e Price estão certos sobre as complexidades da transmissão e das trocas culturais. Mas, em contraponto a esta complexidade (ou seja, o que “realmente” acontece), um discurso público mais bidimensional é o que marca alguns produtos culturais como “X” e outros como “Y”, como dança “negra” ou dança “branca”, por exemplo. Algumas vezes essas designações são usadas para celebrar uma herança cultural em particular e a ênfase na singularidade é uma maneira de fazê-lo. Dentro dessas ideologias da diferença, as realidades históricas de produção e troca culturais são silenciadas. Dança, enquanto discurso do corpo, pode, de fato, ser especialmente vulnerável a interpretações em termos de identidades essencializadas associadas a diferenças biológicas. Estas identidades incluem raça e gênero e

14 Ver Paul Gilroy, cujos argumentos realçam a necessidade de repensar cultura negra em termos de uma diáspora Atlântica. Ele argumenta que “grande parte do precioso legado político, cultural e intelectual reivindicado por intelectuais afro-americanos é, na verdade, apenas em parte sua propriedade ‘étnica’. Existem outras reivindicações que podem ser baseadas na estrutura da própria diáspora atlântica”. (p. 192). Meu argumento, similarmente, reclama um exame histórico do movimento das pessoas e seus produtos culturais; embora concorde com Mintz e Price, tenho acentuado a dificuldade em aplicar conceitos absolutistas a populações afro-americanas e euro-americanas que desenvolveram uma intensa relação entre si.

as associações sexualizadas ligadas aos corpos marcados nestes termos, assim como as identidades nacionais ou étnicas, quando associadas a noções raciais, como frequentemente são.<sup>15</sup>

Nos Estados Unidos, o sentido figurado dominante da estruturação de diferenças racializadas permanece branco/não branco. Neste horizonte, as dualidades de diferença negro/branco e latino/branco reforçam noções essencializadas da produção cultural. Na realidade, uma matriz racial/cultural de identidades bem mais complicada é representada com as especificidades dos relacionamentos internos e externos e vários grupos mudando em resposta às mudanças dos acontecimentos, às mudanças demográficas, econômicas e assim por diante. Mas, apesar de essas díades poderem ser ilusórias e historicamente imprecisas, tais distinções funcionam poderosamente no discurso popular, tanto dentro das comunidades (servindo como um marcador positivo de identidade cultural) como entre as comunidades.

Nos casos em que uma forma cultural migra de um grupo subordinado a um dominante, os significados vinculados àquela adoção (e remodelação) são gerados dentro dos parâmetros das relações correntes e históricas entre os dois grupos, da constituição de cada um como o “outro”, e como diferentes de maneiras particulares. Por exemplo, a associação, na cultura branca norte-americana, de negros com sexualidade, sensualidade e uma presumida propensão “natural” (alternadamente celebrada ou denegrida) para a habilidade física, expressividade, ou excesso corporal reflete-se na adoção de danças negras. De certo modo, isso permite que os brancos de classe média e alta se movimentem com o que são consideradas formas ligeiramente picantes, para representar, em certo sentido, um tanto de “negritude” sem pagar a pena social do “ser” negro. Uma situação análoga pode ser a “favelização”, uma excursão temporária através das linhas divisórias de classes sociais na busca de prazer.

A dimensão de classe implícita nesta metáfora é muito importante e é muitas vezes esquecida quando nos concentramos somente nas discussões sobre transmissão cultural e modificação através de linhas raciais. Porque o processo é, em última análise, mais complicado do que isso. O significado de se movimentar em um estilo associado a “negros” é diferente para várias classes de brancos e diferente para várias classes de negros, bem como para pessoas que se afiliam a outras categorias de raça, tais como os asiáticos. E essas categorias de “outros” variam significativamente no campo geográfico, no Caribe, por exemplo, ou na América Latina, onde o discurso fortemente bipolar branco / negro, que até recentemente, pelo menos, tem

15 Nos Estados Unidos, por exemplo, veja-se o surgimento da nova categoria “hispanico”, como uma identidade racial no formulário do censo federal nas duas últimas décadas. Os países de origem e a língua são ignorados nesta categorização.

dado o sentido da estruturação da diferença nos Estados Unidos, é demasiado simplista.

Além disso, no processo de “branqueamento”, na medida em que a forma de dança migra através das linhas sociais, altera-se a forma da comunidade de origem. Sem dúvida, a dança mantém traços da origem, agora remodelados tanto através de mudanças no estilo de movimento, quanto por meio da performance de diferentes dançarinos em diferentes contextos. Embora haja em tudo isto uma contenção e subjugação da diferença ou particularidade do grupo originário, há também uma mudança no léxico corporal do grupo dominante. Ao invés de estilos de movimento “negro” ou “branco”, uma escala de cinza pode ser uma metáfora mais precisa. Mesmo o balé, a mais altamente codificada e financiada, e, talvez, o símbolo mais elitista entre as danças cênicas europeias nos Estados Unidos,<sup>16</sup> sofreu mudanças que alguns estudiosos associam aos valores estéticos afro-americanos, incluindo a síncope rítmica e articulações pélvicas acentuadas. Brenda Dixon-Gotschild usa este argumento especificamente em relação aos balés de Balanchine, quando ela se propõe a olhar para uma “estética *blues*” afro-americana como um intertexto barthesiano para o balé.

Para um exemplo contemporâneo tirado da cultura popular norte-americana, podemos considerar a enorme influência que a música negra *rap* e o estilo de dança que a acompanha (“*hip-hop*”) tem tido nos últimos anos. Aulas de dança “*hip hop*” podem agora ser encontradas nos estúdios de aeróbica em bairros predominantemente brancos. Este estilo de dança e música está presente em comerciais na grande mídia e na MTV.

Grupos populares negros, como Public Enemy, desenvolveram um estilo muito percussivo. Seus vídeos enfatizam os repetidos impulsos acentuados da pélvis, bem como os complexos padrões de passos ou saltos que claramente marcam e pontuam a batida da música. O forte movimento pélvico (giros lentos ou rápidos) é também uma característica proeminente, muitas vezes com os joelhos bem dobrados e as pernas abertas. Mulheres e homens fazem esses movimentos. Além disso, em alguns vídeos, os dançarinos (e mais raramente as dançarinas) agarram suas virilhas e as puxam para frente. Na parte superior do corpo, vemos movimentos fortes e isolados da cabeça, mãos e braços, muitas vezes em complexo contraponto aos movimentos de flexão da parte inferior e das pernas. Neste estilo, podemos ver notáveis semelhanças com algumas formas de dança da África Ocidental, fortemente caracterizada pela articulação pélvica, juntamente com as relações polirítmicas entre padrões das batidas dos pés e os simultâneos gestos de braço.

16 Com raras exceções, os dançarinos afro-americanos não eram bem-vindos em companhias de balé dos EUA até recentemente. Ainda hoje, seus números permanecem pequenos, por razões relacionadas à classe, bem como à raça. Argumentos iniciais contra a sua participação foram baseados em pressupostos racistas de que suas configurações corporais eram incompatíveis com a estética para a forma europeia. Pioneiro do Dance Theater of Harlem, o bailarino do Balanchine, Arthur Mitchell, não só proporcionou um fórum para dançarinos afro-americanos atuarem no tradicional balé “branco”, mas desenvolveu também uma série de balés com base em temas afro-americanos ou recursos de movimento de estilo africano.

Nas tradições de dança popular e cênica originárias da Europa como o balé, o tronco tende à quietude e verticalidade, e a pélvis raramente funciona como uma unidade corporal expressiva própria. Em uma versão “branca” do *hip hop*, representada pelo grupo muito popular e bem-sucedido financeiramente New Kids on the Block, podemos ver semelhante atenuação do movimento. A ênfase nos passos e saltos vigorosos e padronizados permanece, assim como os gestos pontuados dos braços, mas os movimentos pélvicos, giro, e o agarrar das virilhas são muito atenuados, assim como a sexualidade explícita de algumas das letras. Até mesmo o nome do grupo, embora afirme uma espécie de chegada pretensiosa, evoca mais a imagem do “vizinho do lado”, crianças em vez de homens, e uma imagem muito diferente da designação de fora da lei e marginal do “Inimigo Público”.

Neste “branqueamento” do estilo *hip hop* podemos ver vários fatores em ação. Os membros do grupo hegemônico colhem o sucesso econômico da apresentação de um estilo de movimento e música negros. Eles fazem isso porque transformam a sexualidade do original numa forma mais aceitável. Neste caso, a imagem estereotipada do jovem negro agressivamente sexual é neutralizada e transposta para uma imagem de galãs adolescentes, adequada para o consumo de adolescentes brancas e menos ameaçador para a sexualidade branca masculina. Mas, ao mesmo tempo, uma espécie inversa de sexualização e agressividade, decorrente do vigor do movimento fortemente padronizado, bem como das letras das canções, é revertida para esses “garotos novos” a partir da experiência da classe trabalhadora. Classe e gênero continuam a ser os elementos implícitos nesta análise de transmissão e popularidade. A explosão do *rap* no mercado de jovens de classe média, facilitada pela mercantilização da música *rap* e dos estilos de dança que a acompanham na grande mídia via rádio, MTV e filmes nacionais e comerciais, mudou o contexto do consumo e, portanto, o significado de participar como ouvintes / espectadores ou dançarinos. O que era antes um estilo de música e dança “negra” tornou-se mais um marcador de “juventude” do que apenas um marcador de identificação racial.<sup>17</sup> Além disso, a maioria dos cantores de *rap* é do sexo masculino, embora haja um visível contingente de cantoras negras. O *rap* continua a ser dominado por homens e, até certo ponto, uma forma de identificação masculina.

Falar sobre a circulação de música *rap*, e dos estilos de dança a ela associados, das classes mais baixas da população negra urbana para os subúrbios predominantemente brancos é mapear apenas uma parte da trajetória e conduziria a uma leitura que novamente enfatiza o tema da apropriação. Mas também seria ignorar a mudança nas formas quando elas

17 Isto não implica que os padrões de consumo sejam os mesmos nas comunidades negras urbanas, por exemplo, como são em comunidades suburbanas predominantemente brancas.

deslocam-se, os seus significados mutáveis – que hoje estão mais próximos de “juventude” do que apenas de cultura “negra” –, bem como as complexidades de classe envolvidas no *marketing* bem-sucedido de tal produto cultural. Visto que o *rap* pode ser encontrado em bairros operários brancos e também nos bairros negros de classe média, para cada um desses grupos os significados associados a este tipo de música e dança devem ser diferentes. Estudos detalhados de padrões de consumo e das particularidades do estilo de movimento em cada comunidade seriam necessários para traçar as mudanças e similaridades associadas ao estilo e à sua utilização na medida em que as linhas divisórias sociais são cruzadas.

Como mencionado acima, as questões de classe e de localização (urbano / não urbano, por exemplo) são muitas vezes operadas através da mudança de léxicos de movimento. Às vezes, essa característica diferencial não vem na forma de transmissão e remodelação, como já foi discutido anteriormente, mas na forma de bilinguismo corporal. Para dar um exemplo notável da América do Norte, podemos considerar o uso do movimento no Bill Cosby Show. Cosby muitas vezes insere marcas de movimento afro-americano no seu comportamento profissional, identificado como de classe média alta branca. Batendo *high fives* ou adicionando um estilo *street-style knee dipping walk*, Cosby sinaliza “negritude” para seu público. Aqui, curiosamente, identificação de classe e raça colide com os códigos do corpo de norte-americanos de classe média derivados dos estilos anglo e do norte da Europa, e a linguagem corporal “negra” é associada não à classe média negra, mas, sim, à classe economicamente mais baixa. Cosby e sua bem-sucedida família representam uma forma de bilinguismo corporal, ao invés de formas híbridas de movimentos. Cada modo de falar com o corpo é utilizado em instâncias específicas, dependendo de se os códigos de classe ou raciais são semanticamente dominantes.

Em uma casa noturna ao ar livre, em Dakar, Senegal, há alguns anos observei um caso diferente de bilinguismo. Uma banda muito popular tocava música eletrônica misturando instrumentos, ritmos e harmonias euro-norte-americanos e da África Ocidental, os africanos na pista de dança, usando camisetas, calças e vestidos, executavam uma versão da dança popular, semelhante àquela observada nos Estados Unidos. Com posturas verticais, cada membro de um casal entrava dobrando levemente os joelhos e gesticulando os braços relaxados próximos ao corpo. No entanto, à medida que a noite avançava, com os dançarinos já aquecidos, traços dos estilos de dança rural senegalesa, que eu tinha visto no início da semana, fluíam. Joelhos mais dobrados e mais abertos, braços balançando

vigorosamente, pisadas mais acentuadas, e mãos segurando as roupas um pouco para fora do corpo, como se fazia com a vestimenta mais tradicional. Aqui, no movimento de formas de dança social, vimos as tensões rural / urbano sendo encenadas. A adoção de um estilo verticalizado e mais europeu, por exemplo, fazia parte de todo um complexo de comportamentos, incluindo a vestimenta, que diferenciava a população urbana das rurais. A ideologia de urbanização-modernização-ocidentalização estava em cena ali, atuada como um estilo corporal que deslizava gradualmente à medida que a noite avançava.

### **Danças latinas “quentes e sensuais”**

A ênfase no movimento pélvico e em ritmos sincopados que caracterizam o *hip hop* é encontrada, de uma forma muito diferente, nas danças “latinas” importadas da América do Sul para a do Norte. Embora as caracterizações e estereótipos específicos associados a “latinos” e “negros” no discurso público dominante nos Estados Unidos variem, há uma sobreposição significativa.

Nesses casos, um discurso racista que vincula não brancos ao corpo e à sexualidade se expande para incluir populações latino-americanas de origem europeia. Identidades racial, cultural e nacional são ofuscadas, produzindo um estereótipo do “latino” no sentido de um cruzamento entre Carmem Miranda e Ricardo Montalban. A atribuição de uma sexualidade (perigosa ou potencialmente opressora) a classes e “raças” subalternas, ou a grupos de origem nacional específica (negros, “latinos” e outros termos agrupados para denotar uma ancestralidade não anglo-europeia), produz descrições como “ardente”, “quente”, “sensual”, “passional”. Todos esses termos têm sido usados para descrever o tango, por exemplo, ou a lambada, ou em recentes propagandas de filmes que utilizam essas danças, como *The Gypsy Kings*.

Na América do Norte, não é por acaso que sobre “negros” e “latinos” seja dito que “têm ritmo”.<sup>18</sup> Esta união de “raça”, “origem nacional” e a suposta propensão genética para o movimento rítmico repousam numa divisão implícita entre movimento e pensamento, mente e corpo. Mesmo as classes mais altas da América Latina não escapam a este estereótipo, já que sua “latinidade” pode ser destacada para substituir o distanciamento de sua classe do campo da suposta “naturalidade” do corpo expressivo.

Então, o que significa para um casal branco suburbano de classe média alta em Indiana dançar tango, samba ou lambada? De certo modo, ao

18 Lembre-se que o personagem Ricky Ricardo, marido de Lucy em *I Love Lucy Show*, era um *band leader*. Mesmo em todos esses anos, após o show, seu personagem ainda representa o personagem cubano de vida mais longa e conhecida da televisão americana. Embora muitos acadêmicos da área de cinema tenham se concentrado no personagem Lucy, Ana Lopez, num artigo apresentado na Society for Cinema Studies Conference, em Pittsburgh, PA, em 1992, destaca a importância do casamento Lucy-Ricky e de sua descendência cubana.

dançar estilos de dança “latina” ou “negra”, a classe e / ou grupo racial dominante pode experimentar um frisson da sexualidade “ilícita” de uma forma segura e socialmente protegida e prescrita, claramente delimitada no tempo e no espaço. Quando a dança termina, o ato de sexualizar-se através da performance de um estilo latino “quente”, de tornar-se temporariamente, ou brincar de, ser um “latino quente”, cessa. A dança torna-se então uma forma socialmente sancionada de expressar ou experimentar a sexualidade, especialmente a sexualidade associada a sutis e sensuais movimentos da pélvis. Mas ao fazê-lo, o significado da dança e do ato de dançar sofre uma mudança. Não é mais “latina”, agora é “anglo-latina” e seu significado emerge da, e contribui para, a dialética maior entre essas duas entidades sociais e políticas e suas relações políticas e econômicas atuais. Nos Estados Unidos, essas relações variam distintamente de região para região e cidade para cidade.<sup>19</sup>

A história social da dança nos Estados Unidos é fortemente marcada por essas importações periódicas de estilos da América Latina, e mais recentemente pela popularização de estilos desenvolvidos nas comunidades latino-americanas ou caribenhas dentro dos Estados Unidos. Mas em quase todos os casos a propagação da mania da dança entre a população não latina é representada e promovida em termos de atração sexual da dança. Com o tempo, estas danças se tornam mais e mais codificadas e estilizadas e entram muitas vezes na categoria de “sofisticadas”, consideradas como sensual em vez de sexual. O tango, a rumba e o samba se enquadram nesta categoria, como fica evidenciado pela sua inclusão canônica em aulas de dança sociais e em competições nacionais de dança de salão. Com esta mudança, vem também, muitas vezes, uma variação segundo as gerações dos artistas. Bailarinos mais velhos tendem a executar as versões mais “sofisticadas”.

Às vezes, o simbolismo da dança se destaca até mesmo de sua performance e permeia diferentes recantos da cultura popular. A figura de Carmen Miranda, talvez o mais duradouro e potente estereótipo da explosão latina, recentemente reapareceu no palco da Brooklyn Academy of Music. Arto Lindsay, músico pop brasileiro, a chama de “uma estrangeira reduzida ao exótico” (Dibbell 43-45). Sua homenagem a Miranda contou com as artistas brasileiras Bebel Gilberto e Aurora Miranda, irmã de Carmem, e Laurie Anderson, ícone pop da vanguarda nos EUA, em uma tentativa de resgatar Miranda de seu estereótipo “latino”.

A própria história de Miranda revela a complexidade da tradução e do transporte. Cantora e dançarina, sua exibição corporal foi significativa em

19 Graças aos meios de comunicação, os estilos de dança, como os estilos de música, podem migrar separadamente de grupos de pessoas que os desenvolveram. Em Nova York, com uma grande população latino-americana e caribenha, dançar lambada em Scarsdale provavelmente significa algo diferente do que nos subúrbios de Indiana, onde a proporção de latino-americanos e anglo-americanos é menor do que na área metropolitana de Nova York.

sua ascensão ao estrelato na América do Norte, onde seu charme paquerador (“Olhe para mim e me diga se eu não tenho o Brasil em cada curva do meu corpo”) e seu estilo excessivamente florido tornou-se o principal símbolo de latinidade durante seu apogeu. Apresentada por Hollywood em filmes como *That Night in Rio* (1941), *Weekend in Havana* (1941), *Springtime in the Rockies* (1942), e no extravagante filme de Busby Berkeley, *The Gang’s All Here* (1943), Miranda foi em 1945 a nona pessoa mais bem paga nos Estados Unidos (Dibbell 44). Sua brasilidade foi logo transformada no genérico estereótipo “latina”.

O que permaneceu despercebido nesta tradução norte-americana foi a fonte de inspiração de seu personagem e a marca registrada de seu traje (vestido com babados e ombros nus, joias de grandes dimensões e turbante de frutas.). Para o público brasileiro, que viu este traje pela primeira vez quando ela estreou no musical *Banana da Terra*, em 1938, a estilização da preta baiana, frequentemente vista vendendo alimentos nas ruas da nordestina Cidade da Bahia e associada à prática do candomblé, teria sido imediatamente aparente. Como Julian Dibbell observou, o “travestimento racial” de Miranda ocorreu num clima brasileiro de crescente fluidez racial, mas as origens e significados associados a essas recriações foram perdidos pelas populações de classe média dos Estados Unidos, que afluíram para seus filmes e sambaram a noite toda. Para a maioria dos norte-americanos, Miranda passou a simbolizar música e dança “latinas”. No Brasil, um tipo diferente de generalização ocorreu. O samba, que se desenvolveu na comunidade afro-brasileira e que Miranda ajudou a popularizar nos Estados Unidos, logo se espalhou para todos os setores da população brasileira e veio a ser uma marca de cultura “brasileira”.

De volta para casa, no Brasil, a crescente popularidade de Miranda fez pouco para valorizá-la diante de seus públicos brasileiros. Anos depois de sua morte em 1955, sua imagem ressurgiu no Brasil, recuperada pelo “tropicalismo”. Nos Estados Unidos, sua imagem volta a circular no panteão de personagens masculinos “*drag queens*”, seu excesso sexual fabricado acomodava uma performance vulgar. E ainda está às nossas vistas nos supermercados naqueles pequenos rótulos de Chiquita banana, marcados com a figura glamourosa de Miranda.

O caso de Miranda destaca vários aspectos do transporte de estilos musicais e de dança. A importância dos meios de comunicação no sentido de facilitar tal propagação durante os últimos 50 anos tem sido excepcional. Essas imagens mediadas nivelam as complexidades do estilo de dança (como uma prática social) em uma “dança” (transportada como uma série

de passos para a música) retirada do seu contexto de origem e de sua comunidade de atuação. Tais representações são um fator-chave para a reformulação dos significados desses movimentos enquanto são transportados. Além disso, as identidades, uma vez ligadas a determinados estilos de movimento (associadas às populações “negras” ou “brancas” ou “mestiças” no Brasil, por exemplo) tornam-se generalizadas no transporte, restando, então, uma indiferenciada “latinidade”, com as marcas originais da classe, identidade racial, e especificidade nacional apagadas.<sup>20</sup>

O efeito dessa generalização é, muitas vezes, o reforço de estereótipos de latino-americanos, nos EUA, como excessivamente emocionais, ineficientes, desorganizados e sedentos de prazer. As mesmas qualidades que podem ser valorizadas no movimento – caracterizado nos Estados Unidos como sensual, romântico, expressivo, emocional, heteroerótico e passional –, reforçam estes estereótipos, mesmo quando contribuem para a percepção da dança nestes mesmos termos. (A equação não declarada é que os latinos são como eles dançam, e dançam como eles são.). O fato de que a dança é um discurso corporal só reforça a percepção destas características como “verdadeiras” ou realmente expressivas. O aspecto do prazer na dança social muitas vezes obscurece a nossa percepção dela como um sistema simbólico, de modo que as danças são muitas vezes vistas como “autênticas” expressões não mediadas de inferioridade psíquica ou emocional. São muitas vezes percebidas como evidência de um “caráter”, às vezes de um “caráter nacional”, e frequentemente de “caráter racial.” Aqui é onde o aspecto não verbal de dança e nossa ignorância geral do movimento, como um sistema significativo de comunicação, reforçam crenças populares sobre a suposta transparência da expressividade.

## Dança cênica

A discussão anterior centrou-se em aspectos de identidade, transmissão e percepção relativas à performance das formas de dança sociais. Questões similares surgem quando se analisa as formas de dança mais altamente codificadas do mundo cênico profissional. Estas formas são menos propensas a divulgação através dos meios de comunicação e confiam mais no transporte físico ou na migração de artistas, estudantes, professores e coreógrafos de uma localidade a outra, especialmente quando as fronteiras nacionais estão envolvidas. Há diferenças, também, nesta categoria, entre as formas de performances profissionais que são mais ou menos populares. Por exemplo, a dinâmica é um pouco diferente nas categorias de show

<sup>20</sup> O jazz, tanto a dança como a música, representa uma forma crioula análoga de produção cultural nos Estados Unidos, com o uso do corpo e elementos rítmicos extraídos de fontes euro-americanas e afro-americanas. Não mais identificável como “negro” ou “branco”, o jazz, como o caso do samba brasileiro, tem se tornado “nacionalizado” ou generalizado em um produto norte-americano, muitas vezes considerado como essencialmente americanos que em outros países. Sua história, tanto nos Estados Unidos quanto fora é, no entanto, profundamente imbricada com questões de identificação racial. Nas primeiras décadas deste século, por exemplo, durante a ascensão do modernismo, com a sua confiança no “primitivo”, a paixão parisiense pelo jazz coincidiu com um apetite por artistas afro-americanos, como Josephine Baker, conhecida por sua “dança da banana” e um biquíni sumário com essas frutas. A identificação nacional *versus* racial do jazz é uma tensão que ainda hoje existe.

de dança, como jazz ou dança no estilo da Broadway, do que no mundo da dança moderna. Quero fechar dando dois breves exemplos de migração de estilos de dança através das fronteiras nacionais, o primeiro um olhar sobre o balé na China, o último, sobre aspectos selecionados da dança moderna da América Latina.

Mesmo que sejamos tentados a descartar a importação de balé para a China como apenas mais um exemplo do imperialismo cultural ocidental, a complexidade da transmissão desmente uma explicação tão simples. O balé na China representa um caso impressionante de uma forma crioulizada ainda emergente. Ele exhibe uma combinação de movimentos da tradição soviética do balé e da dança cênica, dança folclórica e das tradições de ópera da China.<sup>21</sup> Em alguns casos, essa mistura resulta numa prisão dos momentos em que metade do corpo parece “chinesa”, no seu léxico de movimento, e a outra metade parece “europeia”.<sup>22</sup> Nestes casos, podemos ver as pernas posicionadas *en pointe* no arabesque, enquanto a parte superior do tronco, braços e cabeça são moldados numa pose dramática tirada da tradição chinesa, especialmente da ópera chinesa, em que a pantomima dramática desempenha um importante papel.

O exemplo chinês é particularmente interessante porque representa um caso em que a mudança de uma forma de produção cultural ocorreu, em grande medida, de cima para baixo, ou seja, como uma decisão do Estado. Todas as complexidades da migração das várias formas de uma comunidade para a próxima, no nível local, ou mesmo entre regiões ou países, quando facilitada pelos meios de comunicação, são um tanto simplificadas, mas as particularidades da experiência chinesa permanecem distintas. O balé chinês é diferente de seus congêneres na Europa e América, não só no vocabulário e na sintaxe do movimento (ou seja, que movimentos são feitos e como as sequências de movimento são reunidas), mas também em termos de método coreográfico (onde projetos coletivos de coreografia não são incomuns) e em termos de audiência (o balé na China é concebido como um entretenimento popular). Além disso, o aspecto narrativo do balé, ou de contador de histórias, que saiu de moda nos balés europeus e americanos desde meados do século XIX, na medida em que estilos mais abstratos foram surgindo, é um forte componente do repertório chinês. Assim, longe de representar apenas a apropriação de uma forma “ocidental”, o balé chinês produz um todo complexo de significados, bem como inovações formais específicas para sua função na China.

Gloria Strauss tem escrito sobre a história da dança na China e especulado as razões pelas quais o balé teria sido ativamente importado pelo

21 Estes comentários são baseados principalmente na observação pessoal de um número de escolas estatais de formação na China em 1990.

22 A referência europeia é, na melhor das hipóteses, esquemática para denotar a tradição do balé tal como se desenvolveu na Europa e na ex-União Soviética e foi, em seguida, transplantada para os Estados Unidos, onde, desde então, tem assumido sua particularidade.

Estado durante a Revolução Cultural (1954). As artes foram consideradas parte integrante da função ideológica da nova China, e a dança recebeu muita atenção do Estado. A escolha de importar formas de balé soviético revelou mais do que a influência econômica e política soviética daquele período de tempo. Strauss especula que o governo estava procurando ativamente a criação de formas de arte que tornasse visível uma necessidade de mudança rápida e radical, a que a revolução apelava.

A dança cênica na China, com exceção das formas dramáticas da Ópera Chinesa, tinha caído em declínio entre os Han (a maioria da população chinesa) após o período Sung (959-1278 DC). Um fator que contribuiu para este declínio, argumenta Strauss, pode ter sido a prática generalizada de atrofiar os pés, que reduzia severamente o movimento feminino, especialmente, mas não exclusivamente, entre as classes altas.<sup>23</sup> As formas de dança acrobática e folclóricas sobreviveram, mas não trouxeram consigo as tradições narrativas. (Além disso, as formas folclóricas foram fortemente marcadas com associações étnicas, e o governo queria eliminar inimizades étnicas e celebrar a nação como um todo.) As possibilidades narrativas do balé podem ter sido um fator importante para sua adoção, já que os líderes buscavam a criação de uma arte que reforçasse os princípios da revolução e tivesse apelo junto às massas. Além disso, proporcionava representações de ação e força, através de uma combinação de tradições acrobáticas chinesas (encontradas também na ópera), com os saltos e giros do vocabulário do balé. Strauss observa que às “posturas altamente estendidas, como arabesques, e a uma variedade de saltos, como *grand jeté en avant*, é dado grande destaque”, na coreografia chinesa. Da mesma forma, o vocabulário de dança do sexo feminino poderia ser estendido para mostrar que as mulheres eram tão fortes e ativas quanto os homens, tomando ao pé da letra a ênfase na igualdade de direitos legais para as mulheres que o governo promovia. No bem conhecido *Red Detachment of Women*, bailarinas armadas lutavam pela revolução ao pular no palco em *grand jetés*.

Isso, por si só, representa uma mudança na história anterior do balé europeu, através de uma ênfase particular em algumas de suas características, juntamente com a minimização de outras (o estilo de movimento leve e suave dos papéis femininos nos balés tradicionais do século XIX, que continuou a ser encenado na União Soviética como, por exemplo, no Lago dos Cisnes). Mas seria enganador postular uma simples correspondência entre o novo *status* para as mulheres na revolução cultural e os movimentos marciais das bailarinas nessas obras. Há também uma forte tradição de personagens guerreiras na Ópera chinesa e, historicamente,

23 Strauss observa que essa explicação não é, certamente, totalmente adequada. Pés atrofiados não impediriam as mulheres de dançar ajoelhadas, por exemplo, nem teria qualquer influência sobre a dança masculina. No entanto, ela observa que a prática da atrofia de pés era muito difundida, especialmente em áreas onde a população Han predominou. Algumas estimativas afirmam que em áreas como Tingsien, mais de 99 por cento das mulheres nascidas antes de 1890 tinham os pés atrofiados. As práticas mais severas eram reservadas para as mulheres de classe alta. Embora ambos, os manchus e os reformadores após a revolução de 1911 tentassem proibir a tradição, a atrofia de pés não foi totalmente extinta até depois de 1940. Ver Strauss, 28-30.

entretenimentos populares frequentemente apresentavam mulheres dançando com espadas. A bailarina de arma em punho, embora incomum em balés europeus ou americanos, torna-se significativa no *Red Detachment of Women* por um nexos complexo de antigas e novas formas, tanto de origem chinesa quanto não chinesa.

No passado mais recente, os repertórios de balé têm-se expandido. O balé dramático, narrativo continua a ser uma base, mas agora lado a lado com balés não narrativos, assim como com obras de dança moderna. Pouco do repertório de dança moderna dos EUA tem sido visto na China, apesar de algumas companhias já terem excursionado e alguns professores feito residências artísticas. Mas alguns dos bailarinos mais jovens copiam poses encontradas em revistas de dança, criando suas próprias versões de “dança moderna”.

Na China, uma política de Estado que pareceria, à primeira vista, fomentar a imitação das formas de arte das nações industrializadas, em vez disso resulta em novas formas híbridas. As relações geopolíticas mais amplas entre a China e os países industrializados, de onde certas formas são originalmente emprestadas, podem vir a formar um horizonte que limite os significados que poderiam circular com essas formas. Mas isso não determina o uso, a forma final, ou a valorização estética socialmente construída do híbrido resultante.

Devido a um maior fluxo de bailarinos profissionais entre os países da América do Norte e do Sul, e às diferentes políticas governamentais para as artes, a situação na América Latina é diferente. Mas também aqui podemos ver o processo de hibridização e recontextualização, influenciado, mas não determinado, pelas instituições de dança em vários países, bem como pelo intercâmbio internacional de artes e políticas de financiamento.<sup>24</sup> Sem querer generalizar sobre a ampla gama de danças cênicas latino-americanas, quero terminar com breves exemplos que demonstram um pouco da variedade de formas e situações envolvidas.<sup>25</sup>

Quando se fala de dança contemporânea na América Latina, a variedade é muito ampla, e, ainda que a tendência nos Estados Unidos seja a de pensar a dança da América Latina em termos de danças populares e conhecidas, de fato, toda uma gama de estilos tradicionais e contemporâneos coexiste no palco. O caso da DanceBrazil é interessante. Embora baseada em Nova York, essa companhia contemporânea é composta principalmente de dançarinos nascidos e treinados no Brasil. Seu repertório consiste do que parece ser encenações de cerimônias rituais com base na religião afro-brasileira candomblé, capoeira tradicional (uma forma de arte marcial-dança),

24 Considerando que a transmissão e o transporte de formas de dança sociais são efetuados pelos veículos de comunicação e pelas migrações populacionais, no mundo da arte profissional (embora dados demográficos da população tenham alguma influência) igualmente importante é a política interna de cada país (o multiculturalismo como um paradigma atual de financiamento nos Estados Unidos, por exemplo), e o circuito de troca estabelecido entre os departamentos de Estado de vários países, bem como circuito de vanguarda internacional. Um estudo sobre o financiamento do Departamento de Estado aos principais artistas e companhias revelaria um perfil interessante do que é promovido como “arte dos EUA”, por exemplo.

25 Performances ao vivo citadas: DanceBrazil no teatro da aliança Francesa, Nova York, dezembro de 1991; Grupo Corpo no Joyce Theater, Nova York, novembro de 1991; Herculia Lopez, Luis Viana e Arthur Aviles no Ethnic Arts Theater, dezembro de 1991.

samba e, até certo ponto, em um vocabulário derivado de estilos de danças modernas americanas.

DanceBrasil coloca em primeiro plano a sua “brasilidade”. Isso, de fato, pode ser o que ela está vendendo para seus públicos euro-americanos e latino-americanos em Nova York. Em apresentações ao vivo e na televisão, esta é uma companhia que “encena” a tradição. A performance televisiva apresentada na televisão pública dos Estados Unidos, em 1989, foi particularmente interessante. Apresentada como parte da série *Alive from Off Center*, DanceBrazil foi contextualizada como parte de uma vitrine da vanguarda contemporânea. A cada semana, a série apresenta dança e performances com (principalmente nos Estados Unidos) artistas que estão fora da cena principal. Susan Stamberg, a âncora, apresenta a programação da noite com breves comentários sobre os artistas que estão reinterpretando danças tradicionais com “sensibilidades modernas”, uma evidência de contato cultural. De fato, as palavras “contato cultural” flutuam na tela. No show da DanceBrazil há, curiosamente, um solo de Raul Trujillo, que reinterpreta sua herança indígena americana em “The Shaman”, e um duo dos japoneses residentes nos Estados Unidos Eiko e Koma, cujo movimento, extraordinariamente lento, sublinha as qualidades esculturais de seus corpos quase nus, nos termos de Stamberg, uma fusão de *Butoh* japonês com técnicas de vanguarda norte-americanas.

É interessante que destes três exemplos de “contato cultural”, apenas o japonês não seja baseado em rituais religiosos e figurino “tradicional”. O *Butoh* japonês é um desenvolvimento estilístico relativamente recente, e pode ser que essencializar os japoneses através de um discurso de tradicionalismo seja mais difícil nos Estados Unidos devido à nova posição do Japão como nosso primeiro concorrente econômico no cenário financeiro mundial. Por outro lado, os índios americanos e os latino-americanos podem ser mais facilmente localizáveis num discurso tradicionalista / primitivista de pré-industrialização.

A peça de Trujillo, que é a primeira, prepara o palco para a peça da DanceBrasil que se segue. Na verdade, ambos têm grandes círculos desenhados na terra (literalmente, caminhos cheios de terra despejadas no estúdio de televisão). Trujillo usa vestimenta tradicional de índio americano, com penas, e encena um tipo de cerimonial de dança que conclui com a sua saída sob uma névoa de luz. Neste momento, aparece a DanceBrazil, seu palco de terra escura, círculo de giz branco e cortinas brancas flutuando ao redor do perímetro não é nenhuma surpresa. Já estamos firmemente

assentados na estética “primitiva”, com as pessoas encenando cerimônias mágicas em clareiras na aldeia de abundante terra escura.

A cena, efetivamente, desliga os dançarinos e a “cerimônia” de qualquer tempo ou lugar histórico. Esses rituais são apresentados como “atemporais”, mas esta qualidade de “fora do tempo” refere-se ao passado e, de alguma forma, não consegue indexar o presente. Se as danças não podem ser contemporâneas, as pessoas que as executam, devemos supor, também não são. Numa categoria ímpar, de “folclore de vanguarda”, a PBS [Public Broadcasting Service, rede de TV pública americana] produziu outra forma híbrida, que reflete o predomínio dos EUA, com poder econômico e político incidindo nas escolhas da encenação de uma série para a televisão, a construção de seu discurso e a composição de sua audiência formada por peritos autodenominados de vanguarda. Isso não quer dizer, absolutamente, que as companhias de dança cênica no ou do Brasil sempre trabalhem com estilos tradicionais. O Grupo Corpo, do Brasil, apresentou-se em Nova York, no outono de 1991, com peças quase indistinguíveis do vocabulário de movimento de muitas companhias norte-americanas com sede em Nova Iorque. Durante a mesma temporada em Nova York, Hercilia Lopez, diretora da trupe venezuelana Contradanza, e Luis Viana, membro fundador da Venezuelan Accion Colectiva Dance Company, apresentaram solos. Em ambos os casos, os vocabulários de movimento e a apresentação destes trabalhos mostraram forte ligação com a produção de dança moderna contemporânea dos EUA. Naturalmente, poderíamos dizer que isso apenas reflete o domínio da dança moderna dos EUA sobre a cena da dança em todo o mundo, e de fato muitos desses artistas têm treinado nos Estados Unidos. Mas isso seria negligenciar os significados específicos que emergem na encenação dessas obras em suas cidades de origem na América Latina e nos Estados Unidos, onde eles são enquadrados e comercializados especificamente como artistas “latino-americanos”.

No mesmo programa com Lopez e Viana, divulgado como Noite Latina na *Movement Research* no centro de Nova York, havia uma peça de Arthur Avilés, um dançarino espetacular da companhia nova-iorquina de Bill T. Jones, apresentando seu próprio trabalho. Intitulada *Maeve (A New York-Ricans Ensalada)*, a peça apresentava como o personagem principal uma mulher irreprimível, apertada em um vestido de babados demasiadamente pequeno, entretendo o público com um monólogo ininterrupto em espanhol e inglês. Criando um turbilhão de energia com sua fala ofegante e pose exuberante, lembrava uma Carmen Miranda exagerada, reafirmada e caricaturada ao mesmo tempo. Ela se apresenta com um rol de

50 nomes, marcando a maternidade e paternidade de gerações passadas, e fala sobre seus 15 “filhos” enquanto outros quatro dançarinos rastejam em torno e através de suas pernas ao som da pulsação da música de Tito Puente. Periodicamente, alguém grita dos bastidores “*Spic!*”, Mas ela, imperturbável, retoma o monólogo de onde parou, dirigindo-se diretamente a plateia, com um “assim como eu estava dizendo...”. Passistas de samba dançam no seu entorno, como *backing vocals*, enquanto ela faz piadas sobre “*caballeros*” preguiçosos. Às vezes, os dançarinos sobem sobre ela, tentando impedir que se levante, mas ela sempre emerge, ainda falando e gesticulando, reclamando, num inglês cheio de sotaque: “Como assim vocês não vão me contratar, eu não tenho sotaque!”.

Embora óbvia e um tanto pesada em sua tentativa de crítica política, esta peça foi eficaz na sua mistura de espanhol e inglês, de movimentos abstratos de dança moderna com a linguagem gestual etnicamente codificada da caricatura latina. Simultaneamente, ela generalizou e particularizou, colocando o estereótipo “latino” dos anos 1940 na luta contemporânea para encontrar trabalho e criar uma comunidade dentro do espaço acentuadamente mestiço de Nova York. Sua apresentação em um programa de “danças latinas” em um pequeno *loft* no centro da cidade, que faz parte do circuito “*avant-garde*”, também sinalizou a complexa mistura de identidades sendo encenadas naquele palco. Em algum lugar entre Carmen Miranda e o bem-sucedido vanguardismo da companhia Bill T. Jones, Avilés encenou sua própria dança moderna bilíngue, articulando, por meio de sua expressão corporal, as complexidades de sua própria posição e a permeabilidade de movimentos léxicos sempre em transição.

## Considerações finais

Defendi ao longo deste texto uma ênfase na contínua mudança na constituição relacional das formas culturais. Os conceitos de resistência cultural, apropriação e imperialismo cultural são importantes pela luz que lançam sobre a distribuição desigual de poder e bens que moldam as relações sociais. E, de fato, essas desigualdades podem formar uma espécie de limite ou substrato que, em última instância, determinam a topografia da produção cultural. Mas uma ênfase exagerada em tais conceitos podem obscurecer as dialéticas mais complexas de transmissão cultural. Estes conceitos podem exagerar as propriedades formais que circulam ou são “perdidas” no processo de deslocamento de um grupo a outro, resultando, assim,

numa falta de atenção com a especificidade contextual dos significados ligados ou decorrentes do uso de propriedades formais, e também obscurecendo a “hibridização” de tais formas.

Também defendi uma maior atenção ao movimento como um texto social fundamental, de imensa importância e tremendo desafio. Se quisermos expandir as humanidades para incluir “o corpo” como texto, certamente devemos incluir também essa nova percepção da textualidade dos corpos em movimento, da qual a dança representa uma das dimensões mais altamente codificada, generalizada e intensamente emocional. E porque muitas das nossas categorias mais explosivas e mais tenazes de identidade são mapeadas na diferença física, incluindo raça e gênero, mas em expansão através de um deslizamento contínuo de categorias para incluir etnia e nacionalidade, e até mesmo sexualidade, não devemos ignorar os modos com que a dança assinala e encena identidades sociais em todas as suas configurações em contínua mudança.

Mas isso vai exigir ferramentas especiais. Apesar de ter enfatizado o nível teórico mais amplo de análise da transmissão e hibridização da produção cultural neste ensaio, um tratamento extensivo de casos específicos, tanto históricos quanto contemporâneos, é claramente necessário. Essa pesquisa nos permitirá testar a validade destes enquadramentos e fornecer os dados necessários para contabilizar detalhadamente as trocas, as mudanças e a circulação, e de que modo elas se ligam à produção social de identidade. Mas se quisermos falar sobre a dança em outros termos não tão amplos, precisamos ser capazes de fazer uma análise detalhada das formas de dança, da mesma forma que faríamos de textos literários. Enquanto a maioria dos estudiosos tem passado anos desenvolvendo habilidades analíticas para ler e compreender as formas verbais de comunicação, raramente temos trabalhado igualmente duro para desenvolver a capacidade de analisar formas visuais, rítmicas ou gestuais. Como críticos culturais, devemos nos tornar alfabetizados em movimento. Aqui é onde as habilidades extraídas da área da dança tornam-se indispensáveis.

Os sistemas de análise de movimento desenvolvidos na dança, como o Sistema Laban de Análise do Movimento, fornecem um bom ponto de partida. As metodologias Expressividade/Forma empregam conceitos abstratos de continuidade no uso do peso do corpo (variando de “forte” para “leve”), na atitude do corpo em relação ao espaço (variando de “direta” para “indireta”), e no uso do tempo (que varia de “rápido” para “continuado”). Com isso, elas podem fornecer um sistema analítico, bem como uma linguagem para falar sobre o corpo em movimento no tempo e no espaço.

Considere, por exemplo, o trabalho pioneiro de Irmgard Bartenieff. Nos anos 1960 e 1970, ela explorou a eficácia da metodologia Expressividade/Forma para descrever e comparar padrões de movimento em comunidades específicas. Esse trabalho fornece um modelo para comparações interculturais de léxicos de movimento. Acredito que ele pode fornecer, também, um modelo para as mudanças que ocorrem no estilo de movimento entre populações submetidas a contato cultural de qualquer espécie, tanto voluntário (de imigração, por exemplo) quanto involuntário (ocupação colonial ou escravidão). Poderíamos, por exemplo, relacionar isto com o trabalho de Homi Bhabha sobre mimetismo, embora ele próprio não desenvolva diretamente esta linha de argumentação. Bhabha discute o deslizamento que ocorre quando os comportamentos coloniais, como o ritual militar, são cumpridos (segundo ele: “imperfeita” ou demasiado “perfeitamente”) pelo colonizado. Seu conceito de mimetismo poderia, quando combinado com um sistema detalhado de análise de movimento, nos fornecer uma maneira útil para traçar algumas das mudanças que ocorrem na semântica de movimento como resultado do contato e/ou dominação cultural. A solução, em casos como os que ele se refere, seria olhar de perto o que constitui “imperfeição” ou “excesso de” perfeição na execução do movimento.

Embora o sistema Expressividade/Forma não codifique os movimentos em termos de gênero ou afinidades culturais, todos os sistemas analíticos refletem os contornos da sua etiologia histórica e de seus objetos de análise. O sistema de Expressividade/Forma, por exemplo, se desenvolveu a partir da análise de Rudolph Von Laban dos padrões de movimentos europeus do século XX. Dadas as demandas de pesquisa transcultural e intracultural, nenhum sistema será suficiente. Para manter os nossos níveis mais amplos de análise ancorados na materialidade e cinestesia do corpo que dança, precisamos gerar mais ferramentas para leituras mais detalhadas e metodologias mais sofisticadas para o vaivém entre os níveis de investigação do movimento, o micro (físico) e macro (histórico, ideológico). A fadiga desta pesquisa vai ser compensatória, ampliando a compreensão de como o corpo serve tanto como base para a inscrição de significado, uma ferramenta para a sua sanção, quanto como um meio para a sua criação e recriação contínuas.

## Trabalhos citados<sup>26</sup>

- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement: Coping with the Environment*. Nova York: Gordon e Breach Science Publishers, 1980.
- BHABHA, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". 28 de outubro (Primavera de 1984): pp. 125-33.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Trans. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- DIBBELL, Julian. "Notes on Carmen: Carmen Miranda, Seriously". *Village Voice*, 29 de outubro de 1991: pp. 43-45.
- DIXON-GOTTSCHILD, Brenda. "Some Thoughts on Choreographing History". Choreographing History Conference. Riverside, University of California. Fevereiro de 1992.
- ERENBERG, Lewis. *Steppin' Out: New York Nightlife 1890-1930*. Westport: Greenwood Press, 1981.
- FOSTER, Susan. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- FRANKO, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- GATES, Henry Louis, Jr., ed. *"Race", Writing, and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- GILROY, Paul. "Ethnic Absolutism." Grossberg *et al.* 187-98.
- GROSSBERG, Lawrence, Nelson, Cary e Treichler, Paula (Eds). *Cultural Studies*. Nova York: Routledge, 1992.
- HALL, Stuart. "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies". Grossberg *et al.* pp.277-86.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979.
- JAKUBS, Deborah. "The History of the Tango". Politics in Motion: Dance and Culture in Latin America Conference. Durham, Duke University, 1991.
- JOHNSON, Richard. "What is Cultural Studies Anyway?" *Social Text*, n. 16 (1986- 1987): pp. 38-80.
- LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- LOPEZ, Ana. Paper (no title). Society for Cinema Studies Conference. Pittsburgh. 1992.
- Martin, Emily. *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction*. Boston: Beacon, 1987.

<sup>26</sup> Optou-se por manter a forma e as normas adotadas no texto original, para as referências e notas de rodapé.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. *An Anthropological Approach to the Afro-American Past*. ISHI Occasional Papers in Social Change, 2. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1976.

PEISS, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn of the Century New York*. Philadelphia: Temple University Press, 1986.

STRAUSS, Gloria, B. "Dance and Ideology in China, Past and Present: A Study of Ballet in The People's Republic." *Asian and Pacific Dance: Selected Papers from the 1974 C.O.R.D.-S.E.M. Conference*. Ed. Adrienne L. Kaepler, Judy Van Zile, and Carl Wolz. *Dance Research Annual* 8 (1977), pp. 19-54.