



ANDRADE, Sérgio Pereira. **Traição incondicional por outra ética cultural na Dança**. Rio de Janeiro. Professor Assistente do Departamento de Arte Corporal da EEFD – UFRJ. Membro pesquisador do Núcleo de Estudos em Ética e Desconstrução da PUC-Rio. Diretor, bailarino e performer, co-fundador do Grupo CoMteMpu's (Salvador-Ba).

## RESUMO

Teço alguns deslocamentos sobre a questão da ética cultural na dança, tomando como premissa que os contextos friccionados nessa sentença – *ética, cultura e dança* – escapam a qualquer possibilidade de fixidez e unidade em defesa de um território, uma nação ou uma comunidade, sendo possíveis de serem tratados somente como *efeitos de impura margem*. Nessa discussão trago questões contemporâneas do pensamento da Alteridade e Estudos Pós-coloniais – e seus interstícios de entender o *outro* para além de uma contra-hegemonia localizável, identificável e endereçável – para provocar ruídos nas habituais noções de diferença cultural, corpo-cultura e etnografia na Dança.

**Palavras-chaves:** Traição, Estudos Culturais em Dança; Alteridade; Ética; Desconstrução; Efeitos de impura margem.

## ABSTRACT

I weave some displacements on the question of the cultural ethics in the dance, taking as premise that the contexts rubbed in this sentence – *ethics, culture and dance* – escape to any possibility of fixness and unity in defense of a territory, a nation or a community to only be thought like borderization effects. In this discussions I evoke some contemporary questions of the thought about *Otherness* in and *Post-Colonial Studies* – their interstices to understand the *other* beyond a locatable, identifiable and addressable against-hegemony – to cause causes noises in the habitual notions of cultural difference, body-culture and ethnography in Dance.

**Key-words:** Treason, Cultural Studies in Dance; Otherness; Ethics; Deconstruction; Borderization Effects.

\*\*\*

Os tradicionais tratamentos sobre questões da cultura na Dança, por muitas vezes, levaram a entender a Dança como um sistema de representação de uma identidade cultural que como um código pertencente a um texto *commum*, deve ser interpretado/ decodificado em outro texto, a crítica, para qualificar o sentido de pertencimento da obra a uma historicidade ou comunidade local. Essa concepção tende a uma acepção na dança muito restrita, que busca entender o *outro* como um território bem demarcado a ser defendido, surgindo assim os emblemáticos discursos sobre uma dança das minorias<sup>1</sup>. Hoje, quando noções de identidade, território e cultura aparecem em crise, essas andanças etnográficas podem soar também como uma ingênuo exotização do outro que cria guetos reprodutores da mesma lógica hegemônica a qual se diz opor.

Há um problema que parece anterior a discussão da *relação* arte e cultura, aqui recortada em dança e cultura, que parte de um pressuposto onde essas duas

categorias – por constituírem campos próprios de pesquisas, políticas e atuações sociais diversas –, a priori, não estão relacionadas, cabendo a nós no exercício crítico chocá-las, atritá-las e amalgama-las. Mas existiria uma dança desvinculada de uma ética cultural?

Muito provavelmente, esse distanciamento entre as noções de dança e cultura são fruto do projeto estético moderno, sobretudo kantiano, que desencadeou a noção de Arte baseada em pressupostos complementares de autonomia e autopresença do Sujeito. O processo de autonomização gerado a partir daí, por sua vez, desvinculou a arte de toda a práxis vital para afirmá-la como modos de conhecimento, fundado na noção de “desinteresse”.

Para recortar a questão na Dança, gostaria de identificar rastros do esteticismo na relação dança-cultura a partir de duas perspectivas: *distanciamento* e *pertencimento*. Ambas partem de um projeto teleológico de unidade que busca demarcar claramente os territórios da arte na vida, da dança na arte, da arte na cultura e daí por diante.

Sobre a perspectiva de *distanciamento*, o fazer artístico moderno se condicionou ao mesmo tempo como privilégio de esclarecimento – o gênio criador – e fuga do fluxo vital. O atrito com a cultura passou a ser interessante se fosse para afirmar a capacidade do artista em se apropriar códigos culturais subvertendo-os em seus próprios códigos. Sob um ponto de vista etnográfico, o artista seria um leitor de códigos culturais que são recodificados criticamente em sua obra. A arte moderna ganha forma justamente por esse escape simbólico e seu poder de reverter e romper a cruel temporalidade da vida, ligando a autonomia estética ao distanciamento subjetivo de todo *outro*.

Sob a perspectiva de *pertencimento*, ecoa certo sentimento de *nacionalismo* na cultura, que denota um projeto tanto civil quanto ideológico, destacado por Homi Bhabha (2007) como “uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura”. Para escapar das estratégias do *sujeito-distanciamento* na arte, busca-se no sentimento de pertencimento a uma coletividade incondicional o lugar para atuação artística e social.

Participar de uma coletividade é pertencer a um traço comum demarcado, a um mesmo código e contingência e assim, autonomia ganha sentido a partir da noção de *sujeito histórico*, a qual todos nós pertencemos e somos tributários. Sendo parte de uma historicidade cabe a nós representá-la e atendê-la pelo estado, papel social, programa estético, manifesto, desejo comum, etc. Uma dança sob essa perspectiva passa a ser um mecanismo de restituição a um território de pertencimento.

Dando um salto para a contemporaneidade brasileira, que se constrói em *dissemiNação*<sup>2</sup> para além da fronteira Brasil, pode-se destacar as emblemáticas danças parafolclóricas, vendidas mundo a fora como registros de uma identidade cultural nacional. Perspicaz sobre os riscos de uma dita representação nacional brasileira disseminadas por shows parafolclóricos, Fernando Passos (2004) ressalta que companhias como *VivaBrazil*, *DanceBrazil* e *Roots of Brazil*, sediadas em Nova York, manufaturam sob vestes de “auto-exotismo, super-erotismo e muita diferença”, aspectos que se entrelaçam e se confundem à noção de identidade nacional.

Passos aponta que esse três aspectos reforçam uma estratégia colonial, onde o *outro*, o subalterno, será sempre objeto de extrema distância cultural, nestes casos, um extremo diferente ou tipo ideal, frente ao “corpo bem norte-americano, possivelmente frio, entediado, sub-sexuado, protestante, branco e heterossexual” (PASSOS, 2004, p. ?). Uma *dança endereçada* que se apresenta em pacote pronto – um “Brasil tipo exportação, um Brasil para inglês ver” – para um *público ideal* – rendido e totalmente alheio a qualquer possibilidade de rejeição/identificação frente “ao famoso bate-bunda da mulata quase nua no território livre dos clubes noturnos”.

Em ambos os casos, *distanciamento* e *pertencimento*, o pensamento de cultura na Dança aparece como lugar demarcado ou de depósito de informações de dança ou de representação de uma coletividade. O *outro* é sempre dado e datado, endereçável o que já aparece como uma contradição a sua própria singularidade. Assim, me parece urgente pensar numa *outra* ética na dança cuja a responsabilidade para com o todo *outro* tem em vista a incondicionalidade de seu escape, que não se localiza nem mesmo no outro como subalterno.

Contaminado pelas desconstruções de Derrida, nesse artigo proponho pensarmos numa outra ética, ou ética do todo outro na relação *face a face*, que evoca uma alteridade incondicional e redimensiona as formas de pensamento-ação no espaço comum. É nesse sentido que já não se pode pensar numa política desgarrada de uma ética ou de uma ética desgarrada de uma política. A ética-política da desconstrução não estaria preocupada com nenhuma afirmação de território, nem mesmo seguimento de leis ou regime.

Não há tradição ou referente que se encerre em si, nem mesmo que não se deva trair, pois tudo está passível de inventividade e retrabalho, sendo assim, não há uma lei anterior que balize a desconstrução. Um posicionamento ético-político da desconstrução estaria portando, justamente, numa postura de abertura radical ao estrangeiro, à quebra de território, permissão ao irredutível *arrivant* de todo outro.

É nesse sentido que essa desconstrução do irredutível do outro me parece evocar, necessariamente, uma ética traidora: o outro, tal como todo outro, está sempre por vir e pode trair, portanto toda responsabilidade para com ele, ou do que se chama “ele”, passa por uma ética da traição. Nessa proposta a Dança torna-se uma agência de vírus, de estrangeiros, de outro-outro, *khôra* incondicional de acolhimento e escape, tal como um *subjétil* que é chamado “sem ser um ser, e principalmente sem ser um sujeito, a subjetividade de um sujeito”, e que, portanto, ao mesmo tempo, “não constitui o objeto de nenhum saber porque pode trair, ignorar o chamamento, ou chamar antes mesmo que seja chamado, antes mesmo que receba seu nome” (DERRIDA, 1998, p. 25).

Trair a dança é também um ato de amor ao seu processo de irredutível *outro*, a sua *subjetividade* que resiste a unidade de ser-sujeito ou ser-objeto. Assim, uma outra ética cultural poderia ser pensada para além de identificações de identidades se pensada enquanto negociações de diferença que não endereçaram o outro numa fixidez.

Uma contribuição pertinente é trazida por Homi Bhabha (2007, p. 245) sobre a noção de cultura como:

(...) uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e suplementariedade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação. É dessas posições narrativas que a prerrogativa pós-colonial procura afirmar e ampliar uma nova dimensão de colaboração, tanto no interior das margens do espaçamento como através das fronteiras entre nações e povos.

Bhabha (2007) nos faz pensar numa ética sobre os abafamentos que acontecem em nome da constituição dessa categoria chamada “cultura” – e todos seus ecos denegados ao longo do tempo, mas sem os quais a cultura em duplo jamais exerceria seu poder. Cabe perguntar aqui, por exemplo, quais abafamentos estão sendo gerados e denegados ao se enunciar “dança brasileira”, “dançar popular” ou ainda “dança contemporânea brasileira”? Como esses proferimentos redimensionam efeitos de margem na dança?

Mais do que levantar bandeiras de representação cultural frente a uma hegemonia etnocêntrica, poderíamos pensar-fazer dispositivos de produção de *différance* – no sentido dado por Jacques Derrida, que não quer pensar diferença como apaziguamento de oposições, mas a própria margem de conflito que não se deixa assegurar por nenhuma moldura. A *différance* não é “o diferente” – identificável outro –, mas o *outro arrivant*, ou seja, uma absoluta imprevisibilidade do ainda por vir.

Essa infestação de *outro* poderia não ser Dança? “Ela” desaparecerá?

– *Preferiria não*.<sup>4</sup>

“Preferiria não” aqui vem adiar qualquer precipitação em responder a essas questões, para não recair no risco já enunciado de identificar a dança em vestes de uma unidade-nação a qual, patrioticamente, devemos ser ou tributários ou antagonistas. *Preferiria não*, atitude que nem rejeita e nem agrega, nem se põe contra nem a favor, foge a toda possibilidade de engrenagem do esquema violento de estabelecer um pressuposto *comum* no qual a dança se enuncia como um território de distanciamento ou pertencimento. Somente a partir de uma noção de *lugar comum* enquanto povo unânime que caminha para uma harmonia entre as partes pode se pensar estágios de dentro e fora tão estanques na Dança, ao invés de se pensar-fazer seu processo conflituoso de impura margem e ligadura, que como uma fita de Möebius subverte a todo espaço de representação; e nesse sentido, *preferiria não* encerrar esse *texto*.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Sérgio Pereira. **O Grupo CoMteMpu's e a Dança Frouxa: (re)olhares sobre o pensar-fazer desconstrutivo em Dança**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, 2010.

BENNINGTON, Geoffrey. Desconstrução e Ética. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). **Desconstrução e Ética**: ecos de Jacques Derrida. Rio Janeiro, PUC-Rio; São Paulo, Ed. Loyola, 2004, pp. 09-31.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Enlouquecer o Subjétil**. Tradução Geraldo Gerson Souza. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora Unesp, 1998.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Arte e Ensaios 12**. Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ. Rio de Janeiro, número 12, 2005, pp. 137-151. Ano XII.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

PASSOS, Fernando Antônio de Paula. Corpos em trânsito x tráfico de danças: coreografando (nas) fronteiras. In: \_\_\_\_\_, **What a Drag! Etnografia, Performance e Transformismo**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, 2010.

1 Em *O artista como etnógrafo* (2005), Hal Foster lembra que esse discurso cultural da alteridade na arte encontra ecos no discurso esquerdista trazido pela noção de “artista como produtor”, de Walter Benjamin (1934), onde o artista de esquerda “avançado” deveria intervir, como um “trabalhador revolucionário”, nos meios de produção artística para transformar o aparato da cultura burguesa. Na nova acepção de artista como etnógrafo “o objeto de contestação continua sendo, em grande parte, a instituição burguesa/capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia); bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade. O motivo da associação, contudo, mudou: o artista comprometido batalha em nome de um outro cultural ou étnico” (p. 138). Em outras palavras, uma *arte etnográfica*, aparece engajada contra um sistema hegemônico cultural e assim definem o *outro* como um lugar exterior a essa hegemonia. Meu desafio aqui nesse artigo é justamente recolocar a discussão do *outro* para além de uma fixidez contra-hegemônica das minorias, para se pensar no processo de exterioridade (*différance*) que escapa a qualquer esquema binário de contra ou a favor, marginal ou centro.

2 Aqui faço referência, mais uma vez, a Homi Bhabha (2007) que jogando com termo *dissemination* (tanto fruto de sua tributação a J. Derrida, quanto fruto de sua própria experiência migratória), está preocupado em entender a noção de *localidade* da cultura para além de um pertencimento a comunidades de parentescos.

3 Palavra evocada três vezes por Antonin Artaud em seus desenhos, em 1932, em 1946 e 1947, mas a qual nunca esteve apresentada por Artaud enquanto tal, e que foi recolocada por Derrida em *Enlouquecer o Subjétil* (1998).

4 Única frase proferida e repetida por Bartleby, personagem do texto “Bartleby, o escriturário exemplar”, de Herman Melville, recentemente adaptado por Denise Stoklos na peça “Preferia não?” (2011).