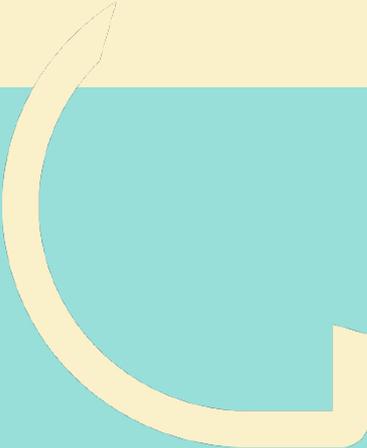


revista
brasileira
de estudos
em dança

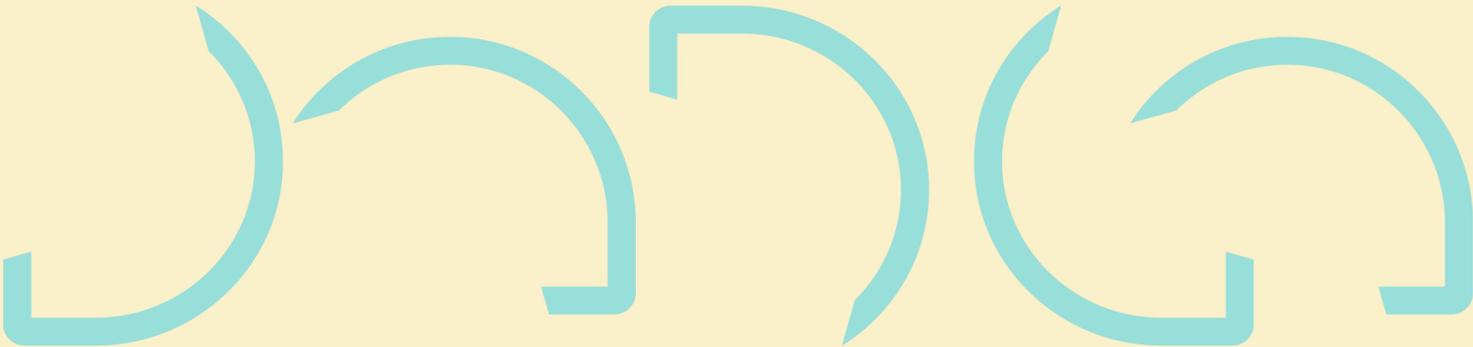


Quando os lugares importam:

provincializando o "global"

Emily Wilcox

WILCOX, Emily. Quando os lugares importam: provincializando o 'global'. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, ano 01, vol. 01, p. 353-370, 2022.



Quando os lugares importam: provincializando o "global"¹

Emily Wilcox²

¹ Texto original publicado em língua inglesa com o título "When place matters: provincializing the 'global'", como capítulo do livro *Rethinking dance history*, editado por Geraldine Morris e Lorraine Nicholas (2018). Tradução para o português realizada por Rafael Guarato.

² Emily Wilcox é especialista em estudos culturais da China moderna e contemporânea, com foco na dança e performance art. Ela é autora de "Revolutionary Bodies: Chinese and the Socialist Legacy" (University of California Press, 2019, vencedora do Prêmio de la Torre Bueno) e co-editora de "Corporeal Politics: Dancing East Asia" (University of Michigan Press 2020). Publicou vários artigos e capítulos de livros sobre dança e performance na Ásia e é ex-presidente da Association for Asian Performance. Em 2014-15, ela recebeu uma bolsa de humanidades do American Council of Learned Societies. Em 2016-17, ela recebeu uma bolsa de estudos transregional do Social Science Research Council Transregional Research.

Introdução

Na primeira edição do livro “Rethinking dance history: a reader” (*Repensando a história da dança: uma leitura*), Alexandra Carter discutiu a necessidade de novas histórias na história da dança. Em particular, ela destacou a importância de ir além das narrativas lineares com pontos finais claros no tempo presente. “Nossas histórias podem acomodar atividades que não parecem contribuir de nenhuma maneira óbvia para o ‘desenvolvimento’ da forma de arte, mas, em seu tempo, foram uma parte vital dela”. (Carter, 2004, p. 13) Como historiadores da dança, a crítica de Carter nos ajuda a reconhecer que escrever sobre a história da dança é importante, mesmo quando não valida os gostos e ideias artísticas de hoje. Isso sugere que as investigações podem ser ainda mais urgentes, uma vez que pode nos ajudar a superar os preconceitos de nosso próprio tempo.

Tomando essa formulação de Carter como ponto de partida, gostaria de sugerir que não é apenas temporal, mas também preconceitos espaciais e formais que clamam por novas histórias da dança. Considerando que as preocupações de Carter são com os problemas do presentismo - fazer história da dança serve aos valores e práticas do presente - as preocupações abordadas neste ensaio são com os problemas de lugarismo - fazer história da dança serve também aos valores e práticas de determinados lugares ou comunidades. Como o tempo, o lugar está emaranhado com questões de cultura, fornecendo uma combinação orgânica de *onde, como e com quem*³ as pessoas dançam e constituem lugares no contexto da história da dança. O meu entendimento neste ensaio do termo “lugar” não se limita à localização física, mas inclui redes translocais de comunidades de dança definidas por atividades de dança compartilhadas. Nesse sentido, trata-se de um combate ao lugarismo, uma vez que significa contar histórias que são variadas não apenas geograficamente, mas também nos tipos de espaços de dança, práticas e comunidades que envolvem.

³ Aqui, estou recorrendo à extensa literatura antropológica sobre a criação de lugares. Veja, por exemplo, Gupta e Furgeson (1997a).

Como uma pesquisadora da história da dança com especialização na China, minhas preocupações com o lugarismo são motivadas por observações sobre os preconceitos acadêmicos em ação em meu próprio campo. Desde o início dos anos 2000, houve um crescimento empolgante nos estudos anglófonos que lidam com a história da dança na China e no mundo sinófono mais amplo, incluindo Hong Kong, Taiwan e a diáspora chinesa. Tematicamente, no entanto, esses estudos tem sido desigual nos espaços e comunidades com as quais se engajaram. Tomado como um todo, o foco tem sido desproporcionalmente em praticantes que trabalham dentro da ampla categoria de dança moderna e pós-moderna. Conjuntos como o *Cloud Gate Dance Theatre* de Taiwan e a *City Contemporary Dance Company* de Hong Kong e indivíduos como Ts'ai Jueh- yüeh, Wu Xiaobang, H.T. Chen, Jin Xing e Shen Wei foram privilegiados às custas de companhias e artistas que trabalham em outras mídias (por exemplo: Chen, 2003 e 2009; Kwan, 2003, 2009 e 2013; Lin, 2004, 2010 e 2016; Minarty, 2005; Gerdes, 2010; Seetoo, 2013; Ma, 2015 e 2016). Isso produziu uma perspectiva lugarista no campo, que limitou os tipos de histórias que os historiadores da dança contam sobre o mundo sinófono.⁴

Neste ensaio, considero como o conceito de "global" contribuiu para esse tipo de lugarismo na escrita da história da dança. Desde sua popularização na década de 1990, os conceitos de 'global' e 'globalização' têm sido metodologicamente muito produtivos. Ao mapear os fluxos culturais por meio do intercâmbio transnacional e da diáspora, essas ideias desafiaram abordagens anteriores que enfatizavam comunidades delimitadas e identidades baseadas em lugares (Appadurai, 1996; Gupta e Furgeson, 1997b). Posteriormente, ao destacar a atuação de pessoas e lugares fora do Norte global, eles também ajudaram a complicar os modelos centro-periferia (Inda e Rosaldo, 2002; Ong e Collier, 2005). Embora os benefícios dessas abordagens sejam claros, também é necessária uma reflexão crítica sobre os novos preconceitos que introduziram. No campo da bolsa de estudos da dança, um desses preconceitos é a tendência de privilegiar os praticantes da dança moderna e pós-moderna na escrita da história da dança, mais frequentemente descrita como "global". Tal

⁴ Existem, obviamente, exceções a esse padrão. O que estou identificando aqui é uma tendência mais ampla do campo como um todo.

abordagem é particularmente preocupante para historiadores da dança, porque obscurece assuntos alternativos e limita nossa compreensão das práticas de dança presentes e passadas. Nesse sentido, percepções limitadas do que é considerado "global" promovem o lugarismo na escrita da história da dança.

A tendência de equivaler a dança moderna e pós-moderna ao "global" não é acidental. Ele reflete as condições culturais, econômicas e políticas específicas que definem o fenômeno histórico da globalização e os discursos sobre o global na academia anglófona. O termo inglês "globalização" surgiu pela primeira vez na década de 1960 e se tornou comum nas discussões acadêmicas a partir da década de 1990 (Dalby, 2008). Embora muitas características da globalização do final do século XX tenham aparecido antes da década de 1990, o aumento da popularidade do discurso da globalização, bem como as mudanças históricas específicas que ele passou a descrever, datam desse período. Especificamente, muitos aspectos do que agora é chamado de "globalização" e do "global" relacionam-se diretamente às novas condições econômicas, políticas e culturais que surgiram após a Guerra Fria, em um novo período marcado pela fusão dos mercados mundiais e do inédito ascensão da hegemonia dos Estados Unidos da América (Klein, 2003).

A disseminação da cultura dos EUA para lugares que anteriormente a rejeitaram em favor de outras afiliações transnacionais, foi uma característica importante do momento 'global' da década de 1990. Isso foi possível, em parte, pela aplicação da doutrina econômica neoliberal - preparada na Guerra Fria, mas realizadas durante a Era Reagan-Thatcher - que se tornou uma característica essencial, senão definidora da globalização. Como os Estados Unidos foram seu principal promotor, essas doutrinas também são chamadas de "consenso de Washington" (Dalby, 2008, p. 430). Junto com essas mudanças vieram a aceitação generalizada, até mesmo uma naturalização, de ideologias estadunidenses – um sistema de pensamento que gira em torno de valores como "liberdade" e "individualismo". Talvez o maior impacto da globalização na esfera da

cultura, tem sido o aumento da impossibilidade de pensar fora desses valores, dificultando a reflexão sobre suas limitações.⁵

A história da dança não é política, econômica ou culturalmente neutra e, portanto, não pode ser separada desses eventos históricos mais amplos. Durante a Guerra Fria, o Departamento de Estado dos EUA promoveu ativamente a dança moderna e pós-moderna como personificação da cultura dos EUA, para "conter" a disseminação do comunismo e promover os interesses estadunidenses no exterior (Kowal, 2010; Croft, 2015). Na década de 1990, o advento da globalização tornou possível uma difusão internacional ainda maior dessas formas de dança, particularmente em lugares como a China, que antes as havia resistido como personificações do imperialismo estadunidense (Ou, 1995). Enquanto isso, nos estudos de dança, o termo "global" passou cada vez mais a se referir a experimentos que emergiram dessa nova expansão da dança moderna e pós-moderna ao redor do mundo. O aumento na pesquisa sobre dança moderna e pós-moderna na esfera sinófica reflete tanto o fenômeno histórico da globalização durante a década de 1990 quanto a ascensão do "global" como um tema nos estudos da dança.

Devido a importância histórica da China como crítica ideológica ao expansionismo estadunidense durante a Guerra Fria, ela se tornou um dos lugares onde a globalização teve seu maior impacto nas últimas décadas. Sua história foi diferente de Taiwan e Hong Kong, que haviam sido aliados dos Estados Unidos durante a Guerra Fria. Na China, há uma conexão direta entre a globalização, a influência dos Estados Unidos e a difusão da dança moderna e pós-moderna. O aumento das atividades de dança moderna e pós-moderna na China começou em 1987, quando o *American Dance Festival* e o *Asian Cultural Council* (com sede nos Estados Unidos), enviaram professores para Guangdong, a área da China que foi a primeira a promulgar políticas de liberalização econômica e cortejar investimentos estrangeiros nos estágios iniciais da globalização. Esses esforços levaram à fundação da primeira companhia de dança moderna oficialmente reconhecida da China, a *Guangdong Modern Dance Company*, em 1992 - apenas um ano após o fim da Guerra Fria. Eles também facilitaram o

⁵ Para mais informações sobre a cultura do neoliberalismo, consulte Brown (2015).

aperfeiçoamento da primeira geração de praticantes de dança moderna e pós-moderna na China, incluindo figuras influentes como Jin Xing, Shen Wei, Wang Mei, Xing Liang, Ma Shouze, Yang Qiao e outros (Solomon e Solomon, 1995). A explosão de companhias especializadas em dança moderna e pós-moderna em toda a China durante a década de 1990 e início de 2000, foi um resultado direto do aumento do intercâmbio entre dançarinos na China e nos Estados Unidos, que coincidiu com o impacto da expansão da cultura dos EUA na China em quase todos os outros campos.

Para que o termo "global" seja usado criticamente na escrita da história da dança, é essencial irmos além da ideia de que a dança moderna e a dança pós-moderna são culturalmente universais, neutras ou isentas de identidades baseadas em lugares e histórias políticas. Com base no trabalho da estudiosa de dança Ananya Chatterjea e do historiador Dipesh Chakrabarty, e em minha própria pesquisa sobre a história da dança na China, argumento que a dança moderna e a dança pós-moderna não são universais neutros, mas, ao invés disso, representam agendas específicas e baseadas no local que se beneficiam de um mito de universalismo. Antes que uma reconceitualização efetiva do "global" possa ocorrer nos estudos de história da dança, a dança moderna e pós-moderna deve ser examinada criticamente como formas baseadas em lugares que promovem valores culturalmente específicos.

Uma maneira de fazer esse trabalho crítico, é olhar para momentos na história da dança em que comunidades se engajaram na resistência ativa contra a disseminação da dança moderna e pós-moderna e descreveram explicitamente essas formas como projetos políticos baseados em lugares com valores culturais não neutros. A avaliação crítica ocorreu, eu argumento, entre os dançarinos chineses durante os anos 1950, quando a cultura socialista encorajou a rejeição de princípios do expansionismo dos EUA e das hierarquias culturais eurocêntricas. No momento pós-globalização de hoje, quando a dança moderna e a dança pós-moderna desfrutam de um status cada vez mais hegemônico na programação e nos estudos de dança em todo o mundo, investigar essas vozes históricas é particularmente urgente. A partir das comunidades que resistiram, recusaram e criaram suas próprias alternativas para a dança moderna e pós-

moderna, podemos romper as formas de lugarismo embutidas nas definições existentes do "global". Em outras palavras, podemos reconhecer o fato de que tratar a dança moderna e pós-moderna como universais neutros é uma forma de lugar em si.

O mito da neutralidade: provincializando o global

Existem boas razões pelas quais o conceito de "global" ganhou força nos estudos de dança. Para muitos, o "global" superou os problemas inerentes a um conceito mais antigo, o de "dança mundial", que parecia promover uma dicotomia entre o "Ocidente e o resto" para investigar a história da dança. Com o termo "global", os conceitos de hibridez e interculturalismo transnacionais passaram ser reconhecidos dentro da categoria de "Ocidente", ao mesmo tempo em que quebra as barreiras percebidas em torno das formas de dança pretensamente descritas como "mundial". Deste modo, formulação de "global" foi tratada nos estudos de dança como inerentemente não hierárquica e inclusiva, uma vez que tratava todas as formas de dança como parte de uma esfera compartilhada de fluxos e interconexões culturais, sem privilégio inerente.

Em um ensaio recente, Ananya Chatterjea (2013) contestou essa concepção idealizada do global como uma arena inclusiva e não hierárquica. Pautada na prática, Chatterjea argumenta que os espaços de atuação marcados como "globais" exibem e exigem preferências estilísticas específicas:

Embora a ideia do 'global' parece oferecer a promessa de incluir uma gama de estética e de corpos provindos de diferentes contextos, marcando compreensões amplamente diferentes de beleza e poder, na realidade o que se materializa na cena parece sugerir que existem alguns não ditos e condições de participação no cenário global que garantam alguns tipos de conformidade. (Chatterjea, 2013, p. 12)

Chatterjea identificou um problema ideológico que contribui para essa cultura de conformidade no cenário global, especialmente no que se refere às danças de praticantes asiáticos. Segundo ela, muitos programadores e participantes de dança acreditam que a dança moderna e a dança pós-moderna, ao contrário de outras formas de dança, são livres de especificidades culturais e, portanto, estariam mais abertas a novas

identidades e expressões. Por esta razão, eles valorizam as técnicas e modos coreográficos da dança moderna e pós-moderna, acreditando que são o que Chatterjea chama de "universais neutros":

O que parece cada vez mais popular na esfera da dança 'contemporânea' asiática, é uma espécie de ventriloquismo, onde a Ásia contemporânea encontra sua voz através dos significantes do moderno / pós-moderno euro-americano, este último passando mais uma vez como o universal neutro, que é capaz de conter todas as diferenças. (Chatterjea, 2013, p. 11)

Ao usar o termo "ventriloquismo", Chatterjea atribui uma identidade cultural com base local aos significantes da dança moderna e pós-moderna. Embora esses significantes afirmem ser universais, a autora argumenta que eles são na verdade euro-americanos. A frase "mais uma vez" também sinaliza uma referência importante à repetição histórica como procedimento para reivindicar a universalidade para formas culturais que se originaram no Ocidente, como parte de um padrão repetido: apareceu no colonialismo, depois no multiculturalismo e agora no global. Assim, Chatterjea avisa, "precisamos estar vigilantes para que essas velhas violências não sejam perpetuadas sob o pretexto de "novos empreendimentos globais" (2013, p. 14). Em outras palavras, é imperativo que o "global" não se torne uma nova forma de perpetuar velhas hierarquias.

Uma maneira de cultivar a vigilância que Chatterjea alerta, é reforçar que as histórias de dança estão baseadas em lugares culturais euro-americanas, que passar a serem tratadas como universais. Em seu livro *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Dipesh Chakrabarty (2000) forneceu um modelo para este tipo de crítica, chamando-o de "provincializar". Em seu uso inicial, a palavra "provincializar" significava falar ou escrever em um dialeto provincial ou fazer algo parecer provinciano, no sentido de empoderar-se de um termo que foi utilizado para descrever sinais de atraso cultural. Quando mapeadas em escala global durante a época do colonialismo ocidental, as colônias foram equiparadas às provinciais, enquanto as metrópoles europeias e estadunidense foram consideradas centros de sofisticação cultural.⁶

⁶ Esta definição é baseada nas explicações para 'provincializar' e 'provincial' encontradas no Oxford English Dictionary, 2ª ed., publicado pela Oxford University Press em 1996.

Foi em um esforço deliberado para derrubar essas hierarquias coloniais que Chakrabarty pediu a provincialização da Europa. Ele inverteu provocativamente os valores tradicionais do termo, insistindo que a Europa também era provinciana. Historiador de formação, Chakrabarty fez sua crítica desafiando o uso de categorias e trajetórias derivadas da história europeia para escrever histórias do Sul global. Como a história real sempre excede essas categorias e trajetórias, traduzir fenômenos não europeus por meio das categorias e lógicas de uma Europa imaginada é consideravelmente problemático. Provincializar a Europa, então, significava destituir a reivindicação da cultura europeia de universalidade e reconhecer que promover tais reivindicações apenas ajudou a promover o poder da Europa. De acordo com Chakrabarty, a Europa foi apenas um canto do mundo que ganhou poder sobre outros cantos do mundo, e as reivindicações de universalidade serviram a esse processo.

"Provincializar a Europa" permite reterritorializar as normas e ideias culturais originadas na Europa, reconhecendo duas coisas nelas simultaneamente: (1) a presença universal que alcançaram como resultado da história mundial moderna e (2) suas origens baseadas no local. Explicando esse método em um ensaio posterior, Chakrabarty escreveu: "Provincianizar a Europa era precisamente descobrir como e em que sentido as ideias europeias que eram de fato universais, também eram ao mesmo tempo, derivadas de tradições intelectuais e históricas particulares que não poderia reivindicar qualquer validade universal" (2008, p. 96). O ponto de Chakrabarty era que, embora aspectos da cultura europeia tenham atingido a capacidade de aplicação universal, essa mesma aplicação foi devido ao colonialismo, imperialismo e à disseminação do capitalismo global, portanto, eles não são inerentemente universais. Assim, a universalidade deriva da história do poder ocidental, não de qualquer capacidade real de conter todas as formas de diferença.

O exemplo mais saliente disso em *Provincializing Europe* (Provincializar a Europa), é quando Chakrabarty descreve a incapacidade da história secular europeia moderna de explicar a atuação dos deuses, algo que aparece com frequência nas histórias locais do Sul da Ásia. Traduzir essas histórias em uma narrativa que satisfaça os requisitos lógicos do

pensamento histórico europeu moderno, requer necessariamente perdas: as histórias sobre deuses e sua ação devem desaparecer. Este processo é o que Chakrabarty chama de "a mediação de um meio termo universal e homogeneizador", neste caso, o meio termo sendo a história secular (2000, p. 85). Ao reivindicar ser universal, esse processo de tradução nega o ato da perda (os deuses nunca estiveram lá para começar, e eles não fizeram parte da história verdadeira), apagando assim a evidência de sua própria inadequação como ferramenta de tradução.

Quando a dança moderna e a dança pós-moderna se universalizam como uma ferramenta de expressão para dançarinos de todo o mundo, um ato semelhante de mediação ocorre, promulgando formas semelhantes de desigualdade e perda de poder. Na tradição acadêmica de dança anglófona, o balé há muito é reconhecido como um produto dos valores culturais europeus (Keali'inohomoku, 1983 [1969-1970]). Como tal, a adoção do balé por comunidades de dança não europeias tem sido regularmente tratada como um processo de tradução cultural (Reynoso, 2014). O mesmo não aconteceu, entretanto, na maioria das discussões sobre a dança moderna e pós-moderna, cuja adoção por artistas não ocidentais tende a ser normalizada como um processo de modernização ou valorizada como uma expressão de liberdade e individualismo. A adoção da dança moderna e pós-moderna tende a ser imaginada como um afastamento das restrições locais ou "tradições culturais" construídas de várias formas como inautênticas, ligadas à convenção ou de outra forma limitantes (Ou, 1995). Raramente é caracterizado como submissão à hegemonia dos Estados Unidos ou produto do neoliberalismo. Esses argumentos, na verdade, reproduzem a ideologia da globalização, enquanto deslegitimam as escolhas dos dançarinos quando eles não se enquadram neste modelo.

Adaptar as percepções de Chatterjea e Chakrabarty em uma metodologia para a história da dança seria reconhecer que a dança moderna e a dança pós-moderna não são mediadores neutros e que têm um contexto cultural e uma história política que requerem reflexão crítica. Provincianizar o global na história da dança, é ver a dança moderna e pós-moderna como portadora de valores políticos e culturais específicos, que possuem relevância global por causa de histórias baseadas em lugares, não por

causa de sua inerente neutralidade artística. Como propõe Chakrabarty para os deuses silenciados pela história secular, devemos abrir espaço para os dançarinos e estilos desaparecidos com a ascensão da dança moderna e pós-moderna.

Resistindo à dança moderna: recuperando vozes alternativas

Ao longo da Guerra Fria, houve muitos que, por diferentes razões, expressaram vozes críticas desafiando as reivindicações da dança moderna e pós-moderna de universalismo.⁷ Um exemplo desse desafio apareceu em 1958 no jornal *Wudao* (Dança), de Pequim. Refletindo os ideais socialistas dominantes na China na época, um crítico chinês chamado Xia Yu argumentou contra o uso da dança moderna como base para a educação em dança na China.⁸ Xia estava respondendo a uma proposta publicada dois anos antes por Guo Mingda, um dançarino chinês que havia estudado dança moderna nos Estados Unidos e queria trazê-la para a China.

Xia expôs várias razões para rejeitar a proposta de Guo. Primeiro, Xia argumentou que: a introdução da dança moderna desviaria a atenção da criação de uma nova dança de forma nativa, que era o foco entre os coreógrafos chineses em atividade naquele período. “Com licença, mas onde fica a dança nativa neste cenário?”, perguntou Xia (1958, p. 10)⁹. Em segundo lugar, a promoção da dança moderna, de acordo com Xia, apoiaria uma visão ideológica que estava fundamentalmente em desacordo com os valores socialistas da China.

A dança moderna afirmava estar, nas palavras de Xia, "além da classe e da etnia" (Xia, 1958, p. 10). No entanto, a identidade de classe e étnica eram consideradas essenciais para as noções socialistas da política progressista. Esse ponto levou diretamente ao último problema, no qual Xia

⁷ Embora o balé também reivindicasse relevância universal em alguns contextos como um símbolo da cultura da elite europeia, como o balé no século XX era promovido tanto pelos Estados Unidos quanto pela União Soviética, ele não estava tão diretamente associado ao capitalismo ocidental. Veja Ezrahi (2012), Giersdorf (2013) e Croft (2015).

⁸ Na época, a educação em dança da China incluía uma mistura de balé de estilo soviético e dança de caráter europeu, treinamento de ópera chinesa e os estilos de dança nativa recém-criados de dança clássica, folclórica e étnica chinesa.

⁹ Tradução realizada do inglês para o português pelo tradutor. A tradução do original em chinês para inglês foi realizada pela autora.

identificou a dança moderna como essencialmente estrangeira. Xia comparou a proposta de adoção da dança moderna por Guo na China, a um tipo de "invasão cultural" (Xia, 1958, p. 10). Em vez de ver a dança moderna como neutra ou universal, Xia a via como uma ameaça à cultura local que era potencialmente invasiva.

Embora os expoentes da dança moderna imaginassem que ela poderia transcender as diferenças culturais e políticas, críticos como Xia não aceitaram essa pretensão. Em vez disso, Xia interpretou esse argumento como parte da ideologia do imperialismo cultural estadunidense, que tentava obscurecer a especificidade cultural da dança moderna e promover a ideia de que a cultura dos EUA era boa para todos. Transmitindo ceticismo sobre a neutralidade cultural da dança moderna, Xia escreveu: "Guo diz que 'todos os caminhos levam a Pequim', mas isso não é verdade. Algumas pessoas querem que seus caminhos levem a Nova York, Londres ou Paris; para eles, este é um velho caminho percorrido e familiar" (1958, p. 10). Ao chamar as estradas que levam a Nova York, Londres e Paris como um caminho conhecido, Xia indexou a consciência colonial em que os súditos do colonialismo europeu e estadunidense idealizaram a cultura das metrópoles ocidentais e a viram como mais avançada ou atraente do que sua própria cultura. Aqui, Xia sugere que Guo tem uma visão ingênua, que descarta essas desigualdades históricas, uma vez que Guo acredita que a adoção da dança moderna pode levar a uma consciência espacial em que "todos os caminhos levam a Pequim". Adotando uma lógica anticolonial, Xia argumenta que a única maneira de combater o "velho caminho familiar" é se revoltar ativamente contra ele. Assim, para Xia, a resistência da China à dança moderna é parte da quebra de um padrão muito maior de inércia histórica, em que as metrópoles dos Estados Unidos e da Europa Ocidental como Nova York, Londres e Paris continuam a ser tratadas como centros de conhecimento cultural. Xia queria acabar com esse padrão e viu a resistência à dança moderna como um método para fazê-lo.

A biografia pessoal de Guo Mingda ajuda a explicar seu conhecimento da dança moderna e sua ânsia de apresentá-la à China. Guo nasceu em Sichuan, China, e se formou na *National Central University*, uma instituição afiliada ao Partido Nacionalista, o grupo político que os Estados

Unidos apoiaram durante a guerra civil na China. Em 1947, Guo viajou para os Estados Unidos, onde fez mestrado na Universidade de Iowa e depois passou sete anos estudando dança moderna em Nova York, trabalhando principalmente com Alwin Nikolais (Feng, 2006, p. 400).

Quando Guo retornou à China em 1956, ele encontrou um novo ambiente: a República Popular da China, fundada em 1949, e já havia estabelecido um grande sistema de instituições de dança e seus próprios novos estilos de dança adaptados de performances indígenas (Wilcox, 2011, 2012 e 2016). A rede global da qual os dançarinos chineses participavam, não estava ligada aos Estados Unidos e à Europa Ocidental, com a qual Guo estava familiarizado, mas à União Soviética, à Europa Oriental e ao Terceiro Mundo pós-colonial. Como resultado, as ideias de Guo sobre dança eram muito desconhecidas para a maioria dos dançarinos chineses, como as deles eram para Guo. Além disso, em vez de ver a cultura dos EUA como uma fonte de inspiração artística, a maioria dos colegas chineses viam os Estados Unidos como um país ideologicamente atrasado e com pouco a oferecer em termos de cultura progressista (Liu, 2015, p. 12).

A falta de conhecimento de Guo sobre as novas formas de danças chinesas era evidente em sua proposta. Com exceção do diretor russo Konstantin Stanislavsky, as principais figuras que eram informadas na proposta de Guo foram Émile Jaques-Dalcroze e Rudolf von Laban, nenhum dos quais foi considerado importante nos círculos de dança da China naquela época (Guo, 1956, p. 12). Ainda mais problemática foi a sugestão de Guo de que os novos estilos de dança clássica e folclórica chinesa fossem categorizados como "tradicionais" e a dança moderna dos EUA como "moderna" (Guo, 1956, p. 14). As formas de dança que Guo rotulou de "tradicionais" foram criadas durante os nove anos que ele estudou em Iowa e Nova York e eram na verdade mais recentes do que as que Guo estava propondo importar do exterior. Portanto, essa categorização fazia pouco sentido para os leitores chineses, que viam os novos estilos de dança chinesa como expressões de uma sociedade nova e revolucionária. Como produto de uma comunidade de dança baseada no local e diferente (os círculos de dança moderna dos EUA), as ideias de Guo não se traduziram no novo contexto da China socialista. Portanto, Xia escreveu, "[Guo] não

está familiarizado com suas próprias artes nacionais. Eu realmente gostaria que ele fosse para o campo e desse uma olhada" (1958, p. 11). Em vez de adotar acriticamente os ensinamentos de Guo sobre a dança moderna dos EUA simplesmente porque vieram de uma metrópole euro-estadunidense, Xia inverteu a proposta de Guo, convidando-o a aprender com os novos desenvolvimentos da dança na China socialista.

Ao olhar para este momento histórico, muitos hoje simpatizam com Guo, vendo-o como um azarão justo, que defendeu a "liberdade" da dança moderna em face da "tirania" da cultura socialista. Esta é a narrativa que melhor atende à perspectiva comum e centrada nos EUA promovida durante a Guerra Fria, e é cada vez mais adotada também entre acadêmicos chineses ansiosos por criticar o passado socialista da China e abraçar o mundo pós-Guerra Fria. Para historiadores da dança preocupados em superar o lugarismo e outros efeitos problemáticos da globalização nos estudos de dança, no entanto, é importante recuperar e considerar a perspectiva de Xia. No momento pós-globalização, ela nos evidencia uma voz de resistência e alternativa que antes eram muito reais, apresentando concepções que estão cada vez mais ocultas na memória histórica, além de serem muitas vezes rejeitadas política, artística e ideologicamente. Quando visto da perspectiva de hoje, a voz de Xia pode soar áspera ou até irrelevante. No entanto, argumento que é precisamente essa qualidade que torna a voz de Xia importante. Nas palavras de Chatterjea, ele oferece um "não alinhamento / tradução incorreta / contaminação" que permite "criar fricções e tensões produtivas" (2013, p. 19).

Conclusão

'Global' não é um conceito neutro, uma vez que seu uso também tem implicações políticas e ideológicas. Como Arif Dirlik escreve, "o discurso da [G]lobalização é de utilidade ideológica óbvia para cobrir uma dominação corporativa sem precedentes dos EUA no mundo" (2010, p. 5). Ao usar o termo "global" na história da dança, é importante estar ciente dessas implicações políticas e ideológicas e evitar reproduzi-las acriticamente. Ao promovermos uma forma de história da dança "global" que se concentra desproporcionalmente em espaços e comunidades de dança moderna e pós-moderna, corremos o risco de reinscrever as agendas da globalização

e seus preconceitos locais. Também corre o risco de ocultar as redes globais alternativas que acabaram desaparecendo na nova era da globalização. Essas redes são frequentemente abandonadas no trabalho histórico da dança que liga o "global" às conexões com a dança moderna e pós-moderna.¹⁰

Longe de serem neutras, a dança moderna e a dança pós-moderna promovem agendas culturais baseadas em seus locais de origem, e sua universalização veio com custos para danças locais. A Ásia é um dos lugares onde o exercício do poder estadunidense foi mais sentido nas décadas da Guerra Fria. Como Amy Kaplan aponta, os mercados da Ásia foram "por muito tempo o principal prêmio procurado pelos defensores do expansionismo [dos EUA]" (1993, p. 14). Durante o século XX, a Ásia se tornou o lugar preferido para travar as guerras de influência dos Estados Unidos, muitas vezes com consequências humanas, materiais e culturais extremas (Klein, 2003). Por meio da colonização das Filipinas, bombardeio nuclear e ocupação do Japão, apoio à lei marcial em Taiwan, envolvimento nas guerras da Coreia e do Vietnã e apoio a levantes antigovernamentais na China e na Indonésia, a intervenção dos EUA na Ásia foi consistente, intensa e frequentemente violenta. Quando escrevemos sobre a história da dança na Ásia, é importante que nos comprometamos com essas questões. Em vez de estar isolada da geopolítica, a história da dança moderna e pós-moderna, em particular, está diretamente ligada a ela.

No momento pós-globalização, é especialmente importante recuperar espaços e comunidades que representem resistência aos imaginários geográficos dominantes atuais e os valores de dança relacionados a eles. O exame dessas alternativas ajudará a desfazer o trabalho ideológico da globalização. Isso abrirá novas conversas sobre os custos da "liberdade", as limitações do "indivíduo" e a violência do "universal".

¹⁰ Um exemplo disso são os festivais de dança promovidos pela Federação Mundial da Juventude Democrática (World Federation of Democratic Youth), que contou com a grande presença de artistas de países socialistas e do Terceiro Mundo. Os dançarinos chineses compareciam regularmente a esses festivais entre 1949 e 1962, e eles definiram uma forma de estética "global" para os dançarinos chineses nessa época.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BROWN, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books, 2015.

CARTER, Alexandra. Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance. In: CARTER, Alexandra (ed.). *Rethinking Dance History: A Reader*, London: Routledge, 2004, pp. 10–19.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. In Defense of Provincializing Europe: A Response to Carola Dietze. *History and Theory*, 47:1, 2008, pp. 85–96.

CHATTERJEA, Ananya. On the Value of Mistranslations and Contaminations: The Category of “Contemporary Choreography” in Asian Dance. *Dance Research Journal*, 45:1, 2013, pp. 4–21.

CHEN, Ya-Ping. *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s–1997*. PhD dissertation. New York University, New York, 2003.

_____. In Search of Asian Modernity: Cloud Gate Dance Theatre's Body Aesthetics in the Era of Globalisation.' In: BUTTERWORTH, Jo; WILDSCHUT, Liesbeth (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, London: Routledge, 2009, pp. 316–330.

CROFT, Clare. *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*. New York: Oxford University Press, 2015.

DALBY, Simon. “Global” Geopolitics. In: COX, Kevin R.; LOW, Murray; ROBINSON, Jennifer (eds.). *The SAGE Handbook of Political Geography*. London: SAGE, 2008, pp. 427–437.

DIRLIK, Arif. Asia Pacific Studies in an Age of Global Modernity. In: WESLEY-SMITH, Terence; GOSS, Jon (eds.). *Remaking Area Studies: Teaching and Learning across Asia and the Pacific*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010, pp. 5–23.

EZRAHI, Christina. *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.

FENG, Shuangbai; LIU, Chunxiang; LUO, Xin. (eds.) *Zhongguo wudaojia da cidian* [Comprehensive Dictionary of Chinese Dance Artists]. Beijing: Zhongguo wenlian chubanshe, 2006.

GERDES, Ellen. Shen Wei Dance Arts: Chinese Philosophy in Body Calligraphy. *Dance Chronicle*, 33:2, 2010, pp. 231–250.

GIERSDORF, Jens Richard. *The Body of the People: East German Dance Since 1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 2013.

GUO, Mingda. Yi ge wudao yishu jiaoyu xin tixi de niyi [A Proposal for a New System of Dance Education]. *Wudao tongxun* [Dance News] 12, 1956, pp. 12–14.

GUPTA, Akhil; FURGESON, James. (eds). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, NC: Duke University Press, 1997a.

_____. *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley: University of California Press, 1997b.

INDA, Jonathan Xavier; ROSALDO, Renato. *The Anthropology of Globalization: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2002.

KAPLAN, Amy. “Left Alone with America”: The Absence of Empire in the Study of American Culture.’ In: KAPLAN, Amy; PEASE, Donald (eds.) *Cultures of United States Imperialism*. Durham: Duke University Press, 1993, 3–21.

KEALI’INOHOMOKU, Joann Wheeler. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (eds.) *What Is Dance?*, Oxford: Oxford University Press, (1983[1969–70]), pp. 533–549.

KLEIN, Christina. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*. Berkeley: University of California Press, 2003.

KOWAL, Rebekah J. *How to Do Things With Dance: Performing Change In Postwar America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2010.

KWAN, SanSan. *Choreographing Chineseness: Global Cities and the Performance of Ethnicity*. PhD dissertation. New York University, New York, 2003.

_____. Jagged Presence in the Liquid City: Choreographing Hong Kong’s Handover. In: LEPECKI, André; JOY, Jenn. (eds.) *Planes of Composition: Dance, Theory, and the Global*, London: Seagull Books, 2009, pp. 11–20.

_____. *Kinesthetic City: Dance and Movement in Chinese Urban Spaces*. New York: Oxford University Press, 2013.

LIN, Yatin. *Choreographing a Flexible Taiwan: Cloud Gate Dance Theatre and Taiwan’s Changing Identity, 1973–2003*. PhD dissertation. University of California, Riverside, 2004.

_____. Choreographing a Flexible Taiwan: Cloud Gate Dance Theatre and Taiwan’s Changing Identity. In: CARTER, Alexandra O’SHEA, Janet (eds.) *The Routledge Dance Studies Reader*, 2nd ed., London: Routledge, 2010, pp. 50–260.

_____. *Sino-Corporealities*. Taipei: Taiwan National University of the Arts Press, 2016.

LIU, Qingyi. Guo Mingda yu Zhongguo xiandai wu [Guo Mingda and China’s Modern Dance]. *Zhongguo yishu shikong* [China Arts Space], 11, 2015, pp. 3–18.

MA, Nan. *Dancing into Modernity: Kinesthesia, Narrative, and Revolutions in Modern China, 1900–1978*. PhD dissertation. University of Wisconsin, Madison, 2015.

_____. Transmediating Kinesthesia: Wu Xiaobang and Modern Dance in China, 1929–1939. *Modern Chinese Literature and Culture*, 28:1, 2016, pp. 129–173.

MINARTY, Helly. Transculturating Bodies: Politics of Identity of Contemporary Dance in China. *Identity, Culture and Politics: An Afro-Asian Dialogue* 6:2, 2005, pp. 42–60.

ONG, Aihwa; COLLIER, Stephen. *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*. Malden, MA: Blackwell, 2005.

OU, Jian-ping. From “Beasts” to “Flowers”: Modern Dance in China. In: SOLOMON, John; SOLOMON, Ruth (eds.) *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, New York: Harwood Academic, 1995, pp. 29–35.

REYNOSO, Jose. Choreographing Modern Mexico: Anna Pavlova in Mexico City (1919). *Modernist Cultures*. 9:1, 2014, pp. 80–98.

SEETOO, Chiayi. *The Political Kinesthetics of Contemporary Dance: Taiwan in Transnational Perspective*. PhD dissertation, University of California, Berkeley, 2013.

SOLOMON, John; SOLOMON, Ruth (eds.) *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, 2nd ed. New York: Harwood Academic, 1995.

WILCOX, Emily E. *The Dialectics of Virtuosity: Dance in the People’s Republic of China, 1949–2009*. PhD dissertation, University of California, Berkeley. 2011.

_____. Han-Tang Zhongguo Gudianwu and the Problem of Chineseness in Contemporary Chinese Dance: Sixty Years of Controversy. *Asian Theater Journal*. 29:1, 2012, pp. 206–232.

_____. Beyond Internal Orientalism: Dance and Nationality Discourse in the Early People’s Republic of China, 1949–1954. *The Journal of Asian Studies*. 75:2, 2016, pp. 363–386.

_____. The Postcolonial Blind Spot: Chinese Dance in the Era of Third World-Isim, 1949–1965. *Positions: asia critique*. 26 (4), 2018, pp. 781–815

XIA, Yu. Women bu shi bozi! [We Are Not Cripples!]. *Wudao*. 1, 1958, pp. 9–11

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança