

TRADUÇÃO

Coreografias por contrato

No departamento em que ensino, estamos num dilema sobre o que ensinar em dança e como ensinar técnicas da dança. O nosso programa, *World Arts and Cultures/Dance*, tem um forte compromisso com o pensar a dança em perspectiva global considerando as muitas variedades de dança existentes no mundo. Assim, é difícil decidir quais são as tradições de formação técnica que devemos privilegiar e como fornecer aos nossos alunos uma apreciação das muitas e diferentes maneiras com que a dança pode se relacionar com o corpo. Gostaríamos, também, que nossos alunos compreendessem que diferentes projetos coreográficos exigem diferentes tipos de treinamento. No entanto, nossos alunos estão, em sua maioria, convencidos de que um único tipo de treinamento é suficiente para formar um dançarino capaz de responder a qualquer partitura coreográfica. E acredito que eles estão sendo fortemente influenciados, tanto por aquilo que veem na tela como dança quanto por apelos mais gerais para vender a dança e o dançar. Em alguns dos meus escritos, referi-me ao corpo que é criado a partir desses apelos como “corpo contratado”.

Em 1988, escrevi um ensaio sobre a noção de “corpo contratado”, argumentando que o conceito oferece uma oportunidade de olhar para o corpo que dança, tanto em termos das restrições externas que operam em sistemas estéticos e econômicos para a produção de tipos específicos de oportunidades para dançarinos quanto, ao mesmo tempo, de examinar como essas restrições insinuam-se no treinamento diário dos dançarinos e influenciam as maneiras com que podem construir uma carreira. O conceito de corpo contratado foi uma tentativa de pôr em evidência as formas como a produção coreográfica muda com os pressupostos e as expectativas dos espectadores sobre a dança, bem como com os sistemas de treinamento utilizados para construir o corpo que dança.

Ao escrever sobre o corpo contratado em 1988, estava preocupada em iluminar o processo de treinamento pelo qual o dançarino torna-se preparado para executar uma determinada dança, e também sublinhar a complexa e intrínseca relação entre a formação de dança e um projeto coreográfico específico. Contestando a frequente suposição de meus alunos, entre outros, de que existe um padrão único de excelência técnica, tentei elucidar diferentes

Susan Leigh Foster,

Coreógrafa e pesquisadora, é Professora Emérita do Departamento de Artes do Mundo e Culturas/Dança na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). Três de suas palestras podem ser encontradas no website do *Pew Center for Arts and Heritage*. Website: < <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/index.html> >

Tradução: Leda e Mariângela de Mattos Nogueira

tipos de demandas corporais que projetos coreográficos distintos colocam os dançarinos que os executam. Após um período em que pareceu existir uma proliferação de técnicas e programas de treinamento, cada um produzindo um único tipo de corporalidade ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970, senti que estava testemunhando um estreitamento regressivo de opções e uma resultante uniformidade de aparência entre os dançarinos que se apresentavam em diferentes tipos de trabalhos. As performances dos dançarinos em obras de Graham, Limon, Ailey e Cunningham, contato improvisação, ou vocabulários cotidianos, foram todas começando a ficar cada vez mais parecidas. Relacionei esta homogeneização da aparência aos novos regimes de treinamento, nos quais todos os bailarinos tinham começado a estudar balé regularmente e a suplementar esta rotina diária com aulas adicionais de dança moderna, contato improvisação e artes marciais. O corpo contratado, emborrachado, resiliente, que surgiu no palco como o produto daquele regime de treinamento, foi igualmente produto de novas formas de patrocínio e pressão sobre coreógrafos para produzir obras de forma rápida e econômica.

Hoje, 26 anos depois, meus alunos parecem mais convencidos do que nunca de que um único tipo de treinamento é suficiente para criar um dançarino capaz de responder a qualquer demanda coreográfica. No entanto, posso discernir pelo menos três tipos de diferenças palpáveis no contexto e no treinamento destes corpos e que parecem estar dominando o cenário global. Embora cada abordagem reivindique ser inteiramente versátil e universalmente competente para qualquer tipo de movimento, cada uma repercute características distintas que marcam o corpo para desempenhar um determinado tipo de função. Estou, experimentalmente, nomeando esses corpos de corpo balético, corpo industrial e corpo despojado, e analisarei mais detalhadamente a organização estrutural de cada um. Irei também oferecer contraexemplos de cada um destes tipos, de modo a indicar algumas das muitas maneiras com que a *concert dance* continua a revigorar-se com novas formas de questionar e imaginar. O meu foco será claramente influenciado pela minha localização na Califórnia, embora ao mesmo tempo, levando em conta vários desenvolvimentos associados à emergência de cenários globais e de outros produzidos pela mídia.

Depois de sofrer transformação significativa no século XX, com as escolas e companhias da dança moderna superando, de longe, em número, as instituições de balé nos Estados Unidos em meados do século, o corpo balético ressurgiu como exemplo dos “mais altos” padrões de excelência técnica e, conseqüentemente, de deleite artístico. Revigoradas por

coreógrafos inovadores e solistas carismáticos, companhias de balé funcionam confiantemente como ícones regionais e nacionais de *status* de elite e execução virtuosa. Ao oferecer uma forma de capital cultural no cenário global, o balé também foi adotado na Ásia Oriental e na América Latina como uma técnica que diretamente leva ao palco balés de narrativas nacionais ou populares, oferecendo tanto vocabulário quanto um conjunto de orientações coreográficas para solistas, corpos de baile etc. Alternativamente, ele tem servido como um regime de treinamento que, na medida em que interage com várias danças regionais e indígenas, transforma-as em versões baletizadas dessas danças. Nessa interação, as formas corporais tornam-se mais geométricas, os tempos mais precisos e as orientações espaciais de dançarinos mais unilaterais, claramente voltadas para o espectador que observa os conteúdos do palco. Todas as peculiaridades do local são suavizadas ou até mesmo eliminadas na medida em que a técnica do balé insinua-se nessas formas, e o que permanece é um aspecto exterior de uma dança que acena para a singularidade, charme ou deleite de um povo específico. Como exemplo de realização ocidental ou como moeda global, o balé agora representa um regime essencial e central de treinamento diário para aspirantes a dançarinos de Bruxelas a Singapura, e os efeitos desse treinamento são testemunhados regularmente no cenário global.

Igualmente onipresente e bem-sucedido, o corpo industrial, apresentado principalmente na tela, em vídeos de música e em competições de dança, celebra a assimilação de muitos estilos e valores locais da dança em uma afirmação homogênea de juventude e heterossexualidade. Compartilhando muitas características com o que chamei de “corpo de vídeo” em 1988, o corpo industrial adquiriu, com sua popularidade em expansão, um programa de formação mais extenso que se adapta rapidamente aos novos estilos da moda, movimentos e atividades da cultura popular. Educado numa mistura de tradições, incluindo *hip-hop*, *jazz* da Broadway e, ocasionalmente, balé, ginástica, sapateado e artes marciais, o corpo industrial demonstra clara preocupação com sua aparência a partir de uma posição definida pela câmera. Como o corpo balético, ele consulta o espelho regular assiduamente. No entanto, enquanto o corpo balético desenvolve-se no sacrifício e na transcendência da dor produzida durante o treinamento, o corpo industrial energiza-se em resposta ao apelo do trabalho e do suor. Ele se revela na venda da vitalidade ilusória que é prometida quando se compra algo. Imensamente popular em todo o mundo, a exemplo de concursos de dança na televisão, como *So You Think You Can Dance*, o

corpo industrial está fazendo fortes incursões nas concepções do valor da dança como trabalho jubiloso.

Ambos os corpos, o balé e o industrial, circulam tanto exibindo padrões universais de competência em dança, cada um proclamando habilidades distintas, quanto exalando confiança na superioridade da sua maestria. Um terceiro corpo, o corpo despojado, do mesmo modo, afirma o seu significado universal, não como um corpo que tem trabalhado para atingir a proficiência, mas sim como um corpo que tem trabalhado para desfazer a ineficiência. Da mesma forma que os primeiros coreógrafos modernos propuseram voltar à natureza, desembaraçar-se das contorções deletérias impostas pela vida urbana, o corpo despojado cultiva as realidades cinesiológicas da capacidade de cada articulação, dobrando-se e estendendo-se ao longo dos caminhos mais eficientes. O resultado é uma neutralidade de execução que é tanto cuidadosa quanto sem esforço. Aparentemente porosa e aberta, a familiaridade casual com que o corpo despojado toca os outros sugere uma intimidade aconchegante. Embora autocontido pela continuidade do seu esforço, ele mantém a sua discricção em cada emaranhamento. Experimentando profundamente a sua corporalidade como verdade, cada movimento exala uma humildade autocongratulatória. Quase santimonial sobre a justeza da sua formação, o corpo despojado funciona como uma cifra quase transparente para uma variedade de projetos coreográficos, embora se comprometa com cada um apenas dentro dos limites definidos por suas realidades anatômicas autoimpostas. Desse modo, ele não se responsabiliza por quaisquer ações, mas apenas pela sua execução eficaz e, ao mesmo tempo, leva a cabo uma economia em perfeita sintonia com o capitalismo global. Muito mais elitista do que aqueles corpos que suam e emocionam enquanto dançam, o corpo despojado é o trabalhador perfeitamente eficiente.

Parece-me que todos os três corpos compartilham ou são informados por certos valores que estão em ação dentro da economia global de produção de dança atual. Eles cumprem as expectativas estabelecidas para o sucesso no cenário global:

- Certa combinação de peculiaridades locais e excelência genérica;
- Proficiência clara em habilidades físicas com gradações que indiquem execução virtuosa;
- Dedicção e crença na vitalidade da dança;
- Habilidade de leitura em termos de como o movimento é trabalhado e executado de modo que a sua intenção seja clara;

- E a habilidade de ser embalado e transportado para a posição seguinte.

Como resultado desses valores, companhias de todo o mundo excursionam pelo mundo afora, apresentando sua particularidade para o público como um vislumbre dos valores culturais específicos de seu local de origem, na medida em que também energizam a população diaspórica local de cidadãos que vêm para ver o espetáculo como um vestígio familiar. No entanto, não está claro que relação é criada entre novos espectadores e aqueles já acostumados a assistir dança, os que são afiliados à sua história. A realização constante de turnês de vários novos gêneros de dança constrói, potencialmente, uma miscelânea de peculiaridades culturais, em que as histórias de luta, subjugação e dominação que marcam o passado colonial são apagadas.

Mobilizando-se contra os padrões únicos de competência técnica propostos pelos corpos balético, industrial e despojado, estão incontáveis corpos dançantes alternativos que mantêm a vitalidade de uma infinidade de tradições de dança, incluindo, sem se limitar, (a) o *hip-hop*, *butoh*, tango, sapateado, salsa, *bharatanatyam*, *odissi*, africana do oeste, do central e do sul, javanesa e balinesa, americanas e mexicanas nativas, que estão agora a entrar no cenário global. Enquanto os corpos balético, industrial e despojado transformam estas formas de dança em mercadorias homogêneas e higienizadas, coreógrafos profissionais e amadores, ao contrário, através de iniciativas enraizadas, estão renovando essas tradições por meio de táticas hábeis que reivindicam relações vitais entre região, etnia e individualidade. Estes corpos, alinhados de forma variada com crenças sagradas e seculares, dedicam-se a um curso específico de treinamento, um entre muitos outros reconhecidos, que vai preparar o dançarino para uma expressão contundente da íntima conexão entre dança e lugar. Executada não como uma afinidade natural, mas cuidadosamente construída e cultivada, a conexão da dança com o seu lugar mobiliza uma reflexividade histórica e uma política de propósito semelhante ao trabalho dedicado realizado por qualquer corpo ao transformar carne em dança.

No resto desta apresentação, quero pensar sobre contratos no contexto da colonização e sobre a disseminação de valores ocidentais pelo mundo. Quero fazê-lo oferecendo dois exemplos em que dançarinos conseguiram sobreviver oferecendo literalmente seus serviços para contratação. Um aspecto marcante desses exemplos é o fato de que não apenas os dançarinos, mas também suas danças tenham sido literalmente contratadas. Espero que eles proporcionem mais perspectivas sobre o surgimento mais

recente do corpo sob contrato, no qual o treinamento e as competências do dançarino já não são parte integrante da composição de dança. Não tenho a intenção de que estes dois exemplos sejam representativos de toda a gama de acordos que ocorreram ao longo do século passado. Pelo contrário, eles são de interesse porque fornecem um rico quadro comparativo para considerar a nossa situação atual. Eles também oferecem uma oportunidade para considerar o agenciamento de um dançarino e pensar de forma mais detalhada sobre como o dançarino faz escolhas conscientes ao moldar um corpo que dança para um futuro viável.

O primeiro exemplo, ocorrido há cerca de um século, é o dos nativos americanos que foram isolados em reservas no oeste dos Estados Unidos e, em seguida, avisados de que não poderiam mais praticar suas danças rituais. De acordo com Jacqueline Shea Murphy, o Bureau of Indian Management considerou a dança como um exercício fútil e improdutivo que inibia as habilidades dos nativos para as atividades produtivas da agricultura e pecuária. Ao mesmo tempo em que a sua dança foi proibida, o *Buffalo Bill Cody Wild West Show* recebeu permissão para contratar dançarinos nativos para atuar em sua *extravaganza*, excursionando pelos Estados Unidos e, eventualmente, pela Europa.

Ao questionamento de como dançarinos nativos poderiam estar dispostos a participar de uma narrativa que, em última análise, representava “a domesticação do Oeste” e o consequente triunfo do governo dos Estados Unidos sobre os modos de vida nativos, Shea Murphy argumenta que eles poderiam estar interessados nas apresentações e excursões porque acreditavam que, independentemente de onde encenassem, suas danças poderiam ser eficazes se fossem executadas com o espírito apropriado. Com este argumento, Shea Murphy revela os pressupostos subjacentes do governo dos Estados Unidos sobre a natureza supérflua e trivial dos espetáculos de dança, ao mesmo tempo em que demonstra como os nativos poderiam manter um sentido de identidade e dignidade, mesmo sob a subjugação mais humilhante. Reconhecendo a recepção geral desses espetáculos pelos públicos e pelo governo como a exibição de uma narrativa de captura e derrota, Shea Murphy argumenta que os dançarinos pegaram a estrada a fim de sustentar o seu mundo e a centralidade da dança na construção dele.

Os dançarinos eram treinados por Steele McKaye, diretor do *Wild West Show*, produzido pelo *Madison Square Garden*, o qual buscou ajustar e tornar mais precisas suas formações espaciais, também incentivando-os a apresentar-se com mais vitalidade. (McKaye, aliás, foi um dos principais

expoentes do *Delsartism* nos Estados Unidos e influenciou fortemente Isadora Duncan, Ruth St. Denis e uma série de outros coreógrafos modernos pioneiros.) Há também evidências de que os dançarinos nativos rebelaram-se contra esse direcionamento, apresentando expressões pantomímicas exageradas e exacerbadas de raiva e ameaça, rindo após estas performances. Especialmente na Inglaterra, os dançarinos nativos receberam considerável atenção da crítica por sua dança e foram acolhidos com grande interesse pelo seu trabalho e pelo significado dele. Há também evidências de que eles gostaram de viajar pela Europa, levando para casa tanto descrições das terras estrangeiras quanto alguma remuneração financeira.

O segundo exemplo, ocorrido no final do século XX, diz respeito aos dançarinos das companhias de dança folclórica do Mali, inicialmente apoiadas pelo governo para apresentar-se tanto para um público turístico quanto para um público local. Mas este apoio foi posteriormente retirado, uma vez que o governo, sob a influência da Organização Mundial do Comércio (OMC), saiu de uma ditadura para uma democracia, cuja política econômica privatizava as artes. De acordo com Sharon Kivenko, vários desses artistas conseguiram obter visto para a Europa e ensinar dança do oeste africano para estudantes que, encantados, viajaram ao Mali, com seus professores, para ver a dança na fonte original. Os estudantes pagam somas consideráveis por estes passeios, de modo que seus recursos financiam não só o professor, como toda a comunidade que se organiza para apresentar várias formas e ocasiões de dança, enquanto os alunos os estão visitando.

Especialmente antes do Onze de Setembro, quando era mais fácil obter vistos, os professores normalmente passavam seis meses em cada lugar, ministravam cursos na Europa e, em seguida, organizavam passeios de volta à casa, onde aprendiam as novidades da dança local e faziam imersões na cultura, de modo a serem vistos como autênticos quando voltassem para a Europa. Como Kivenko observa, as aptidões destes “artistas migrantes transnacionais”, na pista de dança, deixaram de ser enraizadas em expressões do patrimônio cultural e do orgulho nacionalista e passaram a servir como “vaca leiteira” para a família e para a comunidade, onde seus rendimentos eram vistos como expressões de honra e respeitabilidade familiar.

Não tenho conhecimento pessoal sobre como ou onde, especificamente, esses encontros aconteceram, embora tenha testemunhado, nos Estados Unidos, classes semelhantes ministradas por professores da África Ocidental em comunidades locais em que os vocabulários e estilos de suas

terras eram totalmente novos para a população predominante na sala de aula, que crescera em um ambiente cultural e espiritual completamente diferente. Como esses dançarinos europeus ou norte-americanos assimilam a estética do oeste africano a qual são apresentados? E até que ponto pode-se dizer que a dança apoderou-se deste corpo estrangeiro e agora está sendo executada não “autenticamente”, mas de uma forma que possa ser reconhecida como um diálogo com essa dança? Quais os critérios que usaríamos para determinar a sua identidade?

Para dançar as versões folclóricas de danças tradicionais do Mali, dançarinos já retiraram da dança suas funções sagradas ou ritualísticas e transportaram-na para o palco. Eles têm sido contratados por governos e indústrias turísticas para reinventar suas práticas tradicionais para o palco de espetáculos, atendendo a expectativas de duração do show, orientação espacial e sucessão dos eventos. Ao ensinar o movimento para esses novos aspirantes a artistas europeus, no entanto, um número adicional de procedimentos radicais deve ser incorporado de modo a transmitir a aparência e o sentimento da dança: em primeiro lugar, sequências de movimento devem ser divididas em unidades básicas, contadas segundo padrões rítmicos simples e métricas padronizadas, e apresentadas para que os alunos possam copiar e, assim, lentamente começar a incorporar a forma.

Muitas vezes, o ensino envolve a simplificação de frases de movimento e/ou a elaboração de novas formas para caracterizar e explicar atributos estéticos básicos das danças, os quais têm sido assimilados desde cedo por dançarinos da comunidade de origem. Este modo de transmissão do movimento traz o próprio movimento para o primeiro plano como o material da dança e, ao mesmo tempo, diminui o seu potencial de participação em maiores transformações emocionais e espirituais. Esta transmissão também exclui a capacidade de o movimento servir como um discurso através do qual se dê um diálogo improvisado entre os dançarinos e entre estes e os músicos. Além disso, desloca ainda mais a dança dos contextos e ocasiões em que funcionava em sua origem. Nestas situações pedagógicas, uma forte ênfase é colocada também na aparência do movimento e em fazê-lo corretamente — valores que podem variar substancialmente dos critérios de excelência tradicionalmente promovidos nas performances originais.

Diante desta série de deslocamentos, cuja maioria promove uma estética especificamente ocidental e, pode-se até mesmo argumentar, uma estrutura colonial, que experiência política e cultural poderia estar sendo gerada? A própria forma de dança está viajando e se proliferando em miríades de versões diferentes que servem a funções diversas. Alguns alunos

podem persegui-la pelo excelente treino aeróbico que fornece; outros podem encontrar nela uma janela para uma profunda ligação com a comunidade do oeste africano e um meio para a construção de contato e de diálogo entre fronteiras culturais.

Preocupa-me, mesmo com a diversidade desta gama de respostas, que o próprio movimento da dança tenha transformado-se em mercadoria através do processo pedagógico de ensiná-lo. Ele pode muito bem ser fixado através de sua transmissão e depois trocado por outros bens ou serviços. Tornar-se uma propriedade. Ao comprar o movimento, o estudante ganha um corpo em melhor forma ou uma consciência de princípios estéticos peculiares da própria experiência. Se esses ganhos não são acompanhados de um reconhecimento das mais amplas condições históricas e econômicas em que a troca está ocorrendo, então a capacidade do movimento promover a compreensão será inibida. O movimento será eviscerado da sua vitalidade, da sua capacidade de conectar pessoas e da sua habilidade em nos mover além das estruturas hegemônicas que dominam nosso mundo globalizado. Ou seja, os alunos ainda estariam apresentando a “África” com o movimento de dança que serve como um símbolo fetichizado de um modo de vida cru, primitivo e não contaminado, ou mais profundamente conectado e ligado à terra. Em contrapartida, se fosse possível discutir as condições econômicas e sociais em que o ensino da dança do oeste africano estava ocorrendo ao lado da dança real, talvez os alunos e professores pudessem trabalhar em conjunto para encontrar novas maneiras de manter o movimento da dança em curso, ou pelo menos construir outro nível de compreensão sobre as desigualdades em que a troca se baseia. Talvez eles encontrassem oportunidades para improvisar coletivamente na forma que poderia animar o potencial do movimento para criar uma comunidade. Poderiam também encontrar formas de trabalhar em conjunto, de modo a comentar ironicamente a constituição da comunidade de indivíduos provenientes de histórias e privilégios tão diferentes.

Dois casos bastante diferentes de dançarinos tornarem-se contratados: os nativos americanos foram obrigados a abdicar porque a dança já não era permitida, ao passo que os malineses foram forçados a desistir porque a dança já não era uma profissão viável. Em ambos os casos, no entanto, não há nenhuma eventual rescisão da sua condição de trabalhadores contratados. No caso dos dançarinos nativos americanos, eles só podiam ter esperança de continuar excursionando para perpetuar e promover as suas danças, uma vez que voltar para casa resultaria na renúncia à dança. Já para os bailarinos do Mali, a única esperança era manter o ciclo de ida

e volta entre as condições econômicas do primeiro e terceiro mundos, reabastecendo seu fascínio como artistas indígenas para renovar os cofres de uma pátria em extrema pobreza.

Em ambos os casos, a dança figura como uma mercadoria circulando em um cenário global, compartilhando com a nossa situação contemporânea um conjunto semelhante de estratégias para espetacularizar a dança para o consumo global. No caso dos nativos americanos, estas estratégias incluem a exibição da dança como avaliação de uma representação, em vez do testemunho comum de uma encenação, ampliando o vocabulário para incluir pantomima e também expressões exageradas de emoções e ações; e também narrativizando as danças de modo que todas elas sejam colocadas dentro de uma única história, com um contínuo consistente e uma alternância clássica entre as cenas vibrantes e calmas, progredindo em direção a um clímax e desenlace. No caso dos malineses, as estratégias de globalização incluem a criação de uma nova função para a dança como atração turística, onde a exibição é uma atividade que se esforça para apreender e transcender a diferença cultural, por meio do uso de narrativas que retratem a vida aldeã e o leque de preocupações e práticas dentro da sociedade.

O que parece extraordinário são as formas de ambos os grupos de dançarinos refazerem-se de modo a manobrar para fora destas restrições que espetacularizam a dança, insistindo em práticas de exibição normativas que asseguram hegemonias econômicas e desigualdades políticas. Os dançarinos nativos americanos, ignorando o preconceito antiteatral que baseou a decisão do Bureau of Indian Management, e que lhes permitiu participar do *Wild West Show*, perseveraram em celebrar suas danças, desafiando maliciosamente a proibição do governo a suas práticas cerimoniais. E ainda zombaram dos diretores do espetáculo, com atuação excessiva em várias cenas, tendo a oportunidade de ver o mundo e, talvez, levar para casa algum dinheiro. Uma das cenas executadas com particular deleite foi a última resistência de Custer, um momento de triunfo nativo sobre as forças militares norte-americanas. Da mesma forma, os dançarinos do Mali, tendo já reformado suas danças para apresentação de palco aos turistas que visitavam o Mali, nos anos 1960 e 1970, decidiram, então, que ensinar aquelas danças poderia também sustentar a sua comunidade. Introduzindo a circulação norte-sul de bens e ideias, eles desestabilizaram a compartimentação rígida de primitivo e civilizado em que o colonialismo tinha sido fundado. Não escapam inteiramente às danosas desigualdades que continuam a basear as relações entre a Europa e a África, uma vez que ainda são solicitados a apresentar autênticas reminiscências do primitivo.

No entanto, a sua inteligente distribuição de recursos dos alunos para toda a comunidade, da dança e além, realmente desafia o regime capitalista que anteriormente os segregou.

O que podemos aprender com estes dois exemplos? Para mim, eles sugerem uma série de restrições no âmbito em que os indivíduos podem operar, mostrando como, mesmo sob extrema pressão, dançarinos podem encontrar maneiras de se remodelar como sujeitos sob contrato. A dança tem dois papéis distintos em sua existência contratual. No caso dos nativos americanos, a visibilidade individual e social depende da prática destas danças, e até mesmo viajando para o exterior eles são capazes de atuar na dança como um recurso para o repertenciamento comunitário, que é essencial para a sua personalidade. Os malineses, ao contrário, utilizam a dança tanto como um produto a ser vendido no mercado mundial quanto um meio para o diálogo e o entendimento interculturais genuínos. Eles não só mantêm a comunidade com os recursos financeiros adquiridos com o ensino da dança, como também convidam os alunos a pensar mais profundamente sobre a sua dança como o produto de uma comunidade e modo de vida específicos.