

PROCESSOS DE HIBRIDACÕES E DANÇAS VIRA-LATAS

Fernando Davidovitsch¹

Resumo: Este artigo discorrerá sobre os processos de hibridações culturais (CANCLINI, 2011) no contexto da globalização contemporânea, observando as tensões e acordos que se constroem nos diálogos interculturais, interétnicos e entre as culturas erudita, popular e de massa. Como aqui se entende a dança como parte deste contexto, será discutido como os atravessamentos de fronteiras culturais e as hibridações recaem sobre modos de fazeres coreográficos, trazendo como base a abordagem sobre “corpos borrados” (SAMPAIO, 2007) e a configuração estética no trabalho de dança Rikud Vira-Lata.

Palavras-chave: hibridações culturais, dança, corpos borrados, Rikud Vira-lata.

O entendimento de hibridação cultural aqui discutida traz como eixo referencial o antropólogo Nestor Garcia Canclini, cuja abordagem trata das tensões e acordos que se constroem nos diálogos interculturais, interétnicos e entre as culturas erudita, popular e de massa. Tal discussão levantada por Canclini (2011) recai sobre a reflexão do fazer da arte na atualidade, pois direciona para a análise em relação aos bens simbólicos artístico-culturais produzidos no contexto atual da globalização. Para Canclini (2011), dois pontos importantes para entendermos os processos de hibridações no atual contexto da globalização são a “descoleção” e a “desterritorialização”, denominações estas trazidas pelo autor.

Segundo Canclini (p. 302, 2011), na Europa moderna e, posteriormente, na América Latina, a formação de coleções especializadas de arte culta e folclórica foi um meio para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos esses bens simbólicos estavam disponíveis em lugares como museus e salas de concerto, pertencendo a eles determinada forma de arte. O próprio conhecimento da organização e da estética desta arte já era uma forma de possuí-la, diferenciando-os dos demais que não sabiam se relacionar com a mesma. A arte culta era o hegemônico e pertencia a uma classe de elite, que era exatamente quem definia esta condição e

¹ Mestrando em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e professor substituto no curso de Graduação em Dança, da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.
E-mail: nandodvd@yahoo.com.br.



buscava preservar as divisórias sociais do hegemônico e subalterno como meio de manutenção de poder.

O folclore também se caracterizou por um colecionismo, mas neste caso estava relacionado com os colecionadores e folcloristas que se transferiam para sociedades mais tradicionais e rurais, investigando e preservando os bens simbólicos destas regiões e culturas. Em muitos casos, estes bens simbólicos foram reunidos em museus. No mercado urbano eles são comumente denominados como “artesanatos”. Atualmente, nas cidades, se alguém tiver interesse de ter acesso, ou adquirir um bem simbólico do folclore de determinada cultura, não precisa necessariamente mais ir para serras, ou lugares onde vivem grupos e tribos de índio, por exemplo, pois as peças de diversos grupos étnicos se misturam nas lojas das cidades. Mas o folclore e/ou o popular também procurou manter as divisórias entre o seu campo e os demais tendo em vista um olhar sobre preservação de uma identidade cultural. Tal entendimento se pautava na ideia de que a sobrevivência de uma determinada cultura se garantiria se não se deixasse afetar pelas informações externas a ela. Identidade neste caso é encarada como uma unidade fixa e sólida, cujo movimento transformativo ameaça a solidez e a base da mesma. Ainda hoje este pensamento se faz presente em alguns lugares e grupos que lidam com o folclore e cultura popular.

A indústria massiva se caracteriza por se apossar de informações culturais de todas as partes, de distintos tempos, de várias culturas, utilizando seus dispositivos próprios para colocar seus bens simbólicos em circulação para que públicos variados o consumam. Esse mercado do consumo estimula que cada pessoa selecione aquilo que mais lhe agrada dando-lhe a “liberdade” de fazer suas escolhas diante de um amplo cardápio de opções para que ela faça como bem quiser as combinações destas informações. As informações que na época da modernidade estavam segmentadas entre o culto e o popular, que tinham seus respectivos públicos, hoje estão entrecruzadas e esses próprios públicos dificilmente hoje estão fixados em um tipo de bem simbólico específico. A maioria das pessoas hoje acessam bens simbólicos artísticos de grupos de diferentes correntes culturais e ideológicas. Além disso, tem sido também bastante recorrente que artistas produzam bens simbólicos que entrecruzam informações culturais de diferentes naturezas e grupos (culto, popular, massivo, interétnica, etc). Conforme exposto por Canclini (p. 304, 2011):

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto reconhecendo o repertório de grandes obras, ou ser popular porque se denomina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. As tecnologias permitem cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso nas obras: Piazzola, que mistura tango com *jazz* e música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana.

Como posto, tem havido uma reorganização dos vínculos e sistemas simbólicos e já não se pode vincular de forma simplista específicas classes sociais com específicos estratos culturais, haja vista os processos de hibridações e descolecionamentos. O pensamento sobre desterritorialização que Canclini (2011) traz para pensar os processos de hibridação se pauta no movimento dos processos migratórios e da produção cultural interétnica característica do mundo globalizado e, também, nas produções de conhecimentos culturais e/ou de bens simbólicos geradas dentro da relação do local, ou nacional, e o estrangeiro.

Como Canclini (2011) discorre suas reflexões a partir da delimitação do contexto latino americano para sua análise, ele nos veste as explicações com exemplos bem pontuais. Ele nos remete ao manifesto antropófago do modernismo brasileiro, liderado sobretudo por Oswald de Andrade, para recordar as construções dos bens simbólicos geradas dentro da relação de desterritorialização de informações culturais de uma nação para outra. Porém, como ele mesmo explica, a modernidade organizava-se em antagonismos econômico-políticos e culturais: colonizadores VS colonizados, cosmopolitismos VS nacionalismo e imperialismo VS culturas nacional-populares. O movimento antropófago deriva de uma ação político-cultural que tinha como subtexto a ideia de que os brasileiros não eram imperializados e passivos às influências estrangeiras, mas sim canibais, afinal devoravam os inimigos para se apropriar de seus poderes.

Na segunda metade do século XX a relação entre o nacional e o estrangeiro se modificou bastante, sobretudo nos fazeres artísticos, visto que o fazer intercultural não diz mais respeito a escritores e artistas que se contactaram com a cultura estrangeira,

mas agora inclui maiores populações de diferentes estratos. A isso temos como exemplo o alto índice de migrações de países de terceiro mundo para os de primeiro mundo, como exemplo, o alto número de latino-americanos que foram para os Estados Unidos e de africanos que foram para a Europa. Este movimento agregado com a cultura político-econômica neoliberal acelerou um processo de hibridação cultural, visto que na cultura do mercado do consumo as pessoas usufruem das variadas opções dos diferentes artefatos com os quais elas têm contato. Assim como exposto por Canclini, (p.314, 2011)

Na área central de Los-Angeles, 75% dos edifícios pertencem agora a capitais estrangeiros; no conjunto de centros urbanos, 40% da população é composta por minorias étnicas procedentes da Ásia e da América Latina e “calcula-se que a cifra se aproximará dos 60% em 2010. Há uma “implosão do terceiro mundo no primeiro”, segundo Renato Rosaldo; “a noção de uma cultura autêntica como um universo autônomo internamente coerente não é mais sustentável” em nenhum dos dois mundos, “exceto talvez como uma ‘ficção útil’ ou uma distorção reveladora”.

É válido ressaltar que os países que não são focos de imigração como aqueles de primeiro mundo também passam pelo processo de contaminação intercultural. Isso se dá tanto pela presença de multinacionais e produtos estrangeiros (objetos importados de utilização diária e produtos culturais veiculados pela indústria massiva), como também pelo próprio migrante que foi morar no outro país e continua manter seus contatos com parentes amigos que ficaram. Em uma relação não simétrica, tanto os países que vivem o movimento da imigração quanto aqueles que vivem o da emigração são afetados em seu interior pelo fenômeno da migração e interculturalidade.

A desterritorialização em um grau mais avançado, bem comum dos ambientes cosmopolitas, das cidades grandes, celebra “uma visão da cultura mais experimental, quer dizer, multifocal e tolerante” (VALENZUELA apud CANCLINI, p.324, 2011). Esta visão está atenta à maleabilidade das fronteiras físicas geográficas e culturais, colocando em xeque a noção de identidade local e, por conseguinte, singular pessoal (durante muito tempo, na cultura da sociedade ocidental, o autorreconhecimento estava, em muito, atrelado ao sentimento de pertencimento à alguma identidade nacional). A cultura híbrida produzida no movimento de desterritorialização deslegitima discursos centralistas que se propõem a firmar uma identidade cultural pautada em fronteiras fortes e de fáceis classificações.

Ressalta-se que, pensando em Brasil, o movimento migratório durante o século XX também se caracterizou pelo êxodo de pessoas de determinadas regiões pobres e/ou rurais do Brasil que se mudaram para as grandes cidades em busca de novas oportunidades e uma vida melhor. Isto também gerou hibridações culturais que dizem respeito não mais apenas ao âmbito interétnico, mas referentes às culturas populares e folclóricas com as eruditas (cultas) e a indústria massiva.

As tecnologias e veículos de comunicação, como a mídia massiva, foram decisivos para a aceleração dos processos de hibridações culturais no ambiente pós-moderno. As informações imediatas de outros lugares e regiões veiculadas pela televisão e acessíveis pela internet rompem barreiras fronteiriças e acabam realizando contaminações a toda a população que tem convivido com estes dispositivos. Além do repertório plural de informações em relação às culturas de outras nações e estados que se acessa através destes dispositivos tecnológicos, o mercado de consumo tem sido um grande agente para o processo de hibridações culturais. Ele desfruta da celebração cosmopolita da globalização e trabalha com estes dispositivos tecnológicos para a produção de propagandas que seduzem as pessoas para que elas adquiram os produtos importados (de multinacionais, ou não) que são comercializados.

A descoleção, a desterritorialização e a consequente hibridação das práticas artísticas, que caracterizam a transição da modernidade para a pós-modernidade sobre o modo de se relacionar com os bens simbólicos, trazem como novidade, para Canclini (p. 328, 2011), a ideia de não haver mais paradigmas consistentes como referentes de legitimidade para determinada arte. Tal perda de paradigmas diz respeito a uma descentralização de um poder que os definissem e legitimassem. Isto acarretou em um atravessamento de outras formas de discursos e poderes para pensar a arte, tornando ilegítimos quaisquer discursos e definições precisas advindas de um grupo de poder específico.

No período da modernidade, o funcionamento de poder estava bem definido em polaridades. A cultura de elite foi que definiu a condição do colecionismo como forma de resguardar o seu espaço para que assim pudesse garantir um sistema de domínio cultural no mercado da arte de sua época. Nesta divisão ficava bem definida a diferença entre o culto, hegemônico, e o popular, subalterno. Na pós-modernidade se vê uma reorganização cultural do poder, cuja concepção vertical, bipolar, da modernidade,

passou para um sistema descentralizado e multideterminado pelas relações sociopolíticas.

Conforme denominado por Canclini (2011), hoje vivemos num sistema de poderes oblíquos. Assim como exposto pelo autor (CANCLINI, p.346, 2011), o incremento dos processos de hibridação evidenciam que captamos muito pouco do poder se registrarmos apenas os confrontos e ações verticais. Vivemos em um ambiente de complexidade nos quais os poderes se apresentam em estados micro e macrofísicos. Eles se fazem presentes em relações diversas como dos burgueses sobre proletários, dos brancos sobre indígenas, de pais sobre filhos, da mídia sobre os receptores, etc. Tais relações só conseguem sua eficácia porque de certa forma estão entrelaçadas entre si. Este entrelaçamento não é uma superposição entre poderes, mas um sistema de obliquidade destes. As fronteiras entre este poderes se atravessam interferindo umas nas outras e já não dando mais para definir onde acaba uma e onde começa a outra.

Vivemos em um contexto de atravessamentos de fronteiras como: as de caráter espacial físico-geográfico; as interculturais e interétnicas; as referentes às classes de artes (cultura, popular e de massa); as relacionadas aos processos de importação e exportação de bens culturais e/ou de consumo; as referentes às áreas de artes (pintura, vídeo, teatro, dança, performances e outras); as da política econômica capitalista neoliberal; as que se entrelaçaram constituindo uma conjuntura de obliquidade no sistema de poder atual. Como exposto por Canclini (2011, p.349), hoje todas as culturas são de fronteira e em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. O autor entende, então, que os bens simbólicos culturais e as práticas artísticas são meios pelos quais o oblíquo e o fronteiro, característicos do atual contexto social se evidenciam.

É importante salientar que ao falar do fronteiro não está se partindo do entendimento de que tudo se misturou e virou uma coisa só, mas diferente disso, o próprio termo mostra que cada campo manteve-se como unidade de território, tendo, porém, suas fronteiras mais permeáveis. Inclusive, conforme exposto por Canclini (2011), em meio a este cenário plural de agentes de poder, aqueles referentes ao campo da arte culta e da arte popular, bem definidos na modernidade, continuam existindo no atual panorama político da veiculação de bens simbólicos e práticas artísticas. Ainda em cada área cada representante de poder tenta fortalecer seu próprio grupo, mas, diferente da modernidade, não há mais um discurso central e hegemônico dominador, mas vários,

que entre tensões e acordos atravessam-se entre si, compondo um cenário de poderes oblíquos.

Ao saber que a dança é parte deste contexto, pode-se observar como este panorama do ambiente de atravessamentos de fronteiras, resultantes da condição da globalização, que constitui um atual cenário de culturas híbridas, resultou numa cultura de corpos híbridos (LOUPPE, 2000) no ambiente desta área artística.

As danças modernas, assim como as artes da modernidade em geral, tinham suas áreas de especificidades bem definidas e com um discurso sólido que legitimava o seu modo de fazer. Esta cultura fazia com que os bailarinos formassem um corpo para a dança que se definia bem em uma determinada escola e que era facilmente identificável pelos espectadores. Por exemplo, um bailarino da técnica de Martha Graham se especializava naquela técnica e se constituía inteiramente dentro daquela linguagem de dança. Assim acontecia com qualquer outra escola e método de dança moderna (Cunningham, Horton, Humphrey, Limon e outros).

Hoje, assim como o mercado do consumo oferece opções variadas e cada pessoa faz suas combinações como melhor lhe convém, Louppe (2000) chama a atenção para esta tendência presente na dança (contemporânea, principalmente). Os corpos transitam entre diferentes modalidades de dança e técnicas corporais (artes marciais, teatro físico, por exemplo) e se constituem dentro de combinações que melhor convém a cada um. Muitas vezes, conforme expresso pela autora, estas combinações resultam em apropriações superficiais, cujas técnicas e práticas corporais não tocaram aquele corpo que dança. Isto diz respeito também ao mercado da dança, visto que, no ambiente da dança contemporânea a técnica e a formação em dança foram substituídos pela “cultura coreográfica”. Em muitos casos, para cada trabalho de dança determinado(s) artista(s) vislumbra(m) novos estudos com diferentes práticas corporais a fim de colocar a “novidade” de seu produto artístico no mercado. O êxito e a competência para esta proposta se caracteriza por uma grande variabilidade no cenário do que se tem produzido em dança contemporânea.

Como referência de uma pesquisa artística que trouxe um método particular de investigação corporal, cuja ideia central era os atravessamentos de fronteiras como conceito do/no corpo, pode-se citar o estudo sobre “corpo borrado”, trazido pelo coreógrafo, ator, diretor e bailarino Jorge Luiz Alencar Sampaio. A noção de corpo

borrado, trazida por Sampaio (2007a), foi desenvolvida para a sistematização pedagógica e criativa de suas ações artísticas e tinha como busca uma organização no corpo e na dramaturgia, a partir de alguns princípios e mecanismos de comicidade para levantar problematizações sobre estereótipos culturais. Sampaio (2007a), em sua dissertação intitulada *Do cisne Barbie ao cisne asmático: comicidade e subversão performativa de identidade em “Chuá” – releitura cênica do balé “O lago dos cisnes” feita pelo Grupo Dimenti* analisa o conto de fadas *Barbie Lago dos Cisnes*, o balé de repertório *Lago dos cisnes* e o trabalho *Chuá*, de sua direção no Grupo Dimenti (2004). A análise de Sampaio (2007a), neste estudo, evidencia como o balé e a Barbie do desenho animado trazem juntos o discurso que dissemina uma ideia padrão de corpo, da magreza, da brancura, da graça, da harmonia, do maniqueísmo, do virtuosismo, dentre outros. Em *Chuá* levanta-se proposições político-estéticas para romper e/ou frustrar as convenções e estereótipos desenvolvidos no conto de fadas *Barbie Lago dos Cisnes* feitas ao público infantil.

O corpo cômico nesta abordagem não tem a ver com aquele “que escorrega numa casca de banana” (SAMPAIO, 2007b, p.1), mas, como explicado pelo mesmo, aproxima o riso através do desvio, transgressão e subversão, que contrapõem uma ordem normatizadora. A ideia de corpo borrado vem para se desfazer das ideias de identidade e fronteiras enquanto referenciais fixos. Na sua forma de construção dramaturgica ele problematiza e joga com binarismos de oposição como dentro e fora, originalidade e citação, estado de cena e estado de coxia, ordem e desordem, continuidade e descontinuidade, teoria e prática, palavra e coisa, trágico e cômico, com e contra, profundidade e banalidade, originalidade e citação/apropriação intertextual e outros. Essa investigação do desenho animado ao corpo que dança constrói um estado de comicidade advindo de um fazer crítico performativo. Conforme colocado por Sampaio (2007b, p.3).

A configuração do corpo referenciado naqueles elementos cartunescos feitos de associações flexíveis e até mesmo contraditórias, procura estabelecer nexos não-habituais, combinações atípicas e, ao desmontar verdades unívocas entre a coisa e seu sentido, propõem transformações. A utilização de alguns desses elementos de comicidade tem configurado as minhas criações a partir de questões ligadas a clichês em estereótipos e produtos culturais no que tange a gênero, consumo e ideal de corpo.

É importante ressaltar que Sampaio expõe que seu o modo de trabalho com o Dimenti, que cunhava do princípio de corpo borrado, não se restringiu apenas às

soluções estéticas (procedimento compositivo e corporalidade investigada) para a configuração do trabalho artístico, mas também disse respeito aos acordos éticos presentes entre a equipe de trabalho do Dimenti. Neste sentido, também são entendidos como borrões, para Sampaio: as ideias que se atravessam e se contaminam entre os interpretes-criadores durante o fazer compositivo; a organização das informações plurais advindas de cada integrante que resultaram em uma configuração; a transferência das informações da sala de ensaio para o dia a dia e vice-versa, durante o período de pesquisa e criação para o trabalho; contaminações recíprocas propiciadas pelo lugar dialógico criado a partir da horizontalização da relação entre diretor e intérpretes-criadores.

O ponto chave da discussão aqui é identificar como este corpo borrado e a ideia de borrões, desenvolvido no método de trabalho de Sampaio dialoga com toda esta discussão sobre os processos de hibridação. O pensamento em relação ao corpo borrado traz dentro de uma solução estética da cena e de seus processos compositivos toda uma ideia que está presente nos atravessamentos de fronteiras vivenciados no ambiente da globalização que caracterizam a segunda metade do séc. XX e início do XXI. Assim como colocado por Sampaio (2007, p.105), “um corpo borrado pressupõe uma cosmovisão. Isso quer dizer que as escolhas estéticas de um trabalho artístico estão embebidas da visão política e de mundo”.

Este artigo apresenta uma parte da análise do trabalho de dança *Rikud Vira-Lata* (*Rikud* significa dança, em hebraico), de minha autoria, que traz o conceito de corpo borrado pensado por Sampaio. O princípio da ideia estética do trabalho é colocar em questão um corpo borrado por diferentes culturas e discursos constituintes de sua identidade. Sendo o estudo coreográfico desenvolvido a partir de um corpo judeu brasileiro/brasileiro judeu no ambiente contemporâneo, *Rikud Vira-Lata* propõe indagar a relação entre tradição e contemporaneidade e entre diferentes culturas nacionais (Brasil e Israel, neste caso) observando os possíveis diálogos e interconexões entre estes.

A configuração resultante, ou o espetáculo, por assim dizer, mescla cenicamente informações de uma cultura tradicional com outras do ambiente contemporâneo, utilizando dispositivos tecnológicos como ferramenta para diálogo entre a dança folclórica israelita e a cultura contemporânea (ou pós-moderna) neste corpo vira-lata que está em cena. A dança israelita (o gênero *hora*, mais especificamente) é trazida

para a cena ora num corpo que se mistura com vídeo, ora num corpo que mistura princípios de movimentos da técnica da *hora* israelita com o samba.

O trabalho coreográfico *Rikud Vira-Lata* durante o seu processo de criação partiu do princípio de que as limitações das fronteiras de classificação (seja em relação a paradigmas para a identidade, seja em relação ao que se considera tradicional ou contemporâneo) não se sustentam num corpo que está em contato com todo um pluralismo de vozes e discursos. Assim, tal investigação partiu da ideia de que todas as informações que constituem este corpo cultural atravessam-se entre si, borrando delimitações de fronteiras não controláveis.

Nesta relação entre corpo e ambiente, da qual fazemos parte, vivemos em uma condição de co-afetações simultâneas. Como explanado por Katz e Greiner (2005), o mundo não é um objeto, ou um lugar composto por diversos objetos, esperando pelo observador humano. Não se trata de uma relação diádica entre o ativo e o passivo, o observador e o observado. Os corpos são sistemas abertos, cujas fronteiras que os distinguem como unidades em relação ao ambiente são como “membranas”, permeáveis, ao invés de invólucros, não permeáveis. O estudo aqui entende o corpo não como um recipiente que acumula informações por ele selecionadas, as quais as que estão do lado de dentro não se afetam ou se contaminam pelas que estão do lado de fora, no ambiente. Na teoria do corpo como mídia, o corpomídia (KATZ e GREINER, 2005), o corpo é resultado dos cruzamentos com as informações com as quais ele entra em contato. As informações se transmitem em processos de contaminação. Por isso tanto o corpo como o ambiente são sistemas aptos a se contaminar e serem contaminados. O ambiente mundo afeta os corpos e os corpos o afetam reciprocamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Néstor Garcia. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 2011.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia**. In: O corpo: pistas para estudos indisciplinados. P. 125-133. São Paulo: Annablume, 2005.

LOUPPE, Laurence. Tradução: Gustavo Ciríaco. **Corpos híbridos**. In: Lições de Dança 2, org. Soter, Silvia e Pereira, Roberto, p. 27-40. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.

SAMPAIO, Jorge Luiz Alencar. **Do cisne Barbie ao cisne asmático**: comicidade e subversão performativa de identidade em “Chuá” – releitura cênica do balé “O lago dos cisne” feita pelo Grupo Dimenti. Dissertação de Mestrado, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia. 2007(a).

_____. **Corpo borrado**: humor e conhecimento na dança. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007(b). Anais eletrônicos. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria/ivreuniaodancatecnologia.htm> . Acesso em 30/04/2014.