

RIKUD VIRA-LATA: HIBRIDAÇÕES E BORRAMENTOS DE FRONTEIRAS EM UM TRABALHO COREOGRÁFICO

RIKUD VIRA-LATA: HIBRIDIZATION AND CROSSING BORDERS IN A CHOREOGRAPHIC WORK

Fernando Davidovitsch¹

 10.21665/2318-3888.v5n10p204-238

RESUMO

O presente artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado na qual foi realizado um estudo sobre os modos como a ideia de hibridação e/ou borramentos de fronteiras interculturais, entre o erudito e popular e entre tradição e contemporaneidade foi construída no trabalho de dança, de autoria própria, *Rikud Vira-Lata* (*rikud* significa dança em hebraico). Este trabalho coreográfico, objeto de estudo desta pesquisa, tinha como abordagem uma autobiografia como judeu-brasileiro/brasileiro-judeu no contexto contemporâneo. Problematizava, assim, questões como identidade, corpo, cultura, diáspora judaica no Brasil e possíveis inter-relações entre a dança folclórica israelita e dança contemporânea. Como metodologia, realizou-se a observação dos vídeos do trabalho artístico *Rikud Vira-Lata*, desenvolvido durante os anos de 2011, 2012 e 2013; foi feito o levantamento e revisão bibliográfica para o estudo dos substratos conceituais que referenciam esta produção artística; foi utilizado o método da Crítica Genética (estudo da gênese da obra) através da coleta de textos, anotações e rascunhos escritos no período do processo de criação dos resultantes coreográficos. O objetivo de tal pesquisa foi analisar esses resultantes coreográficos, desenvolvidos nesses três anos, a fim de identificar como tais borramentos de fronteiras foram metaforizados para a cena da dança. Para tanto, este artigo discorrerá sobre os processos de hibridações culturais no contexto da globalização contemporânea e como essas informações recaíram tanto sobre o *modus operandi* no fazer coreográfico do trabalho de dança *Rikud Vira-Lata*, quanto em diversas metáforas e imagens simbólicas produzidas no mesmo a partir do tema abordado. Considera-se pertinente neste estudo evidenciar o quão imbricada está a relação do fazer artístico na arte contemporânea (neste caso a dança, mais

¹ Professor no curso de Dança da UFS. Mestre em Dança (UFBA). Especialista em Dança (UFBA) Licenciado e Bacharel em Dança (UFBA). Licenciado em Língua Portuguesa e Inglesa e Bacharel em Estudos Literários (UFOP). Integrante dos grupos de pesquisa Arte, Diversidade e Contemporaneidade (UFS), Diáspora Atlântica dos Sefarditas (UFS) e Corponectivos em Dança, Artes e Interseções (UFBA).

especificamente) com o modo como o mundo tem sido apreendido pelas pessoas no atual contexto da globalização.

Palavras-chave: *Rikud Vira-Lata*. Dança. Híbridos. Borrimentos de Fronteiras.

ABSTRACT

This article is a part of a master 's research in which a study was carried out how the idea of hybridization and / or crossing borders between cultures, between the erudite and popular and between tradition and contemporaneity, was built on dance work, of own authorship, *Rikud Vira-Lata* (*rikud* means dance in Hebrew). This choreographic work, object of study of this research, had as an approach an autobiography as Jewish-Brazilian/Brazilian-Jewish in the contemporary context. Thus, it problematized issues such as identity, body, culture, Jewish diaspora in Brazil and possible interrelationships between Israeli folk dance and contemporary dance. As methodology, was done the observation of the videos of the artistic work *Rikud Vira-Lata*, developed during the years 2011, 2012 and 2013; a bibliographical review was made to study the conceptual substrates that refer this artistic production; the Genetic Criticism method (study of the genesis of the work) was used through the collection of texts, notes and drafts written in the period of the creation process of the choreography. The purpose of such research was to analyze these choreographic results, developed in those three years, in order to identify how these crossing borders were metaphorized for the dance scene. So, this article will discuss the processes of cultural hybridizations in the context of contemporary globalization and how this information reflected on the modus operandi in the choreographic doing of the dance work *Rikud Vira-Lata*, and how metaphors and symbolic images was produced from the same topic. It is considered pertinent in this study to show how imbricated is the relation of artistic making in contemporary art (in this case dance, more specifically) to the way the world has been apprehended by people in the current context of globalization.

Keywords: *Rikud Vira-Lata*. Dance. Hybridization. Crossing Borders.

Introdução

Rikud Vira-Lata é um trabalho coreográfico que revisita e recontextualiza a dança folclórica israelita, compreendendo-a inserida no pensamento contemporâneo da arte e da dança. Ao partir de uma abordagem autobiográfica, este trabalho teve como proposta traduzir cenicamente variados discursos e se colocar como informações que confrontam e/ou articulam culturas denominadas tradicionais com questões denominadas contemporâneas. *Rikud Vira-Lata* consiste em abordar um corpo que apresenta fronteiras borradas pela polifonia dos discursos presentes no contexto contemporâneo. O objetivo desta presente pesquisa foi analisar como a ideia de hibridação e de borrarmentos de fronteiras interculturais, entre tradição e contemporaneidade e entre o erudito e popular foi traduzida neste trabalho artístico-coreográfico. O termo “borrarmentos” utilizado ao longo do trabalho não se refere à mancha de mácula, nem erro que se queira corrigir, mas sim como a ação de atravessamentos de fronteiras e inter cruzamentos em diversas instâncias culturais, artísticas, sociais e políticas. Embebe-se da noção de “corpo borrado” trazida por Alencar (2007a, 2007b), destrinchada com mais detalhes no decorrer deste artigo. O termo hibridação traz um entendimento de que na combinação de dois, ou mais, elementos distintos surge um terceiro (CANCLINI, 2011). Borrarmentos é uma ideia que é parente próxima de hibridação e, por vezes, confunde-se com esta, mas apenas coloca em questão a permeabilidade de fronteiras, “desdefinindo” as suas limitações, não construindo necessariamente um terceiro elemento gerado por fusões.

Para desenvolvimento da análise em *Rikud Vira-Lata*, adotou-se a seguinte metodologia: observação dos vídeos de seus resultantes coreográficos entre os anos de 2011 e 2013; levantamento e revisão bibliográfica dos conceitos que subjazem o trabalho artístico; e o método da Crítica Genética (SALLES, 2008), estudando a gênese da obra, através da coleta de textos escritos no período de feitura dos resultantes coreográficos (textos escritos para editais e eventos acadêmicos, release, rascunhos e anotações feitas durante o processo criativo). A pesquisa desenvolveu-se motivada pela seguinte questão problema: como a ideia do híbrido e/ou borrarmentos de fronteiras entre o erudito e o popular, entre tradição e contemporaneidade e entre diferentes culturas foram traduzidas

de distintas maneiras nos resultantes coreográficos do trabalho artístico *Rikud Vira-Lata*, entre os anos de 2011 e 2013?

É importante frisar que, ainda que tradição seja um termo chave que apontou para discussões de muita pertinência à pesquisa e à escrita da dissertação final, neste artigo, por uma questão de recorte, optou-se em não desenvolver com profundidade uma discussão sobre ela², mas dar ênfase na abordagem sobre o movimento de atravessamentos de fronteiras e processos de hibridações no ambiente contemporâneo para entendê-los dentro da composição coreográfica em *Rikud Vira-Lata*.

Este artigo está organizado da seguinte forma: primeiramente discorrerá sobre os processos de hibridações culturais 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. Será discutido também como os atravessamentos de fronteiras culturais e as hibridações recaem sobre modos de fazeres coreográficos. Em seguida, serão apresentados os três resultantes coreográficos do trabalho artístico *Rikud Vira-Lata*, desenvolvido entre os anos de 2011 e 2013, e suas respectivas análises que, para este artigo, tiveram como foco o modo como os aspectos das hibridações e borramentos de fronteiras que caracterizam o ambiente sócio-político-cultural do atual contexto do mundo globalizado se configuraram esteticamente em um trabalho de dança.

1. Processos de hibridações e borramentos de fronteiras no mundo/na dança

O entendimento de hibridação cultural aqui discutida traz como eixo referencial o antropólogo Néstor Garcia Canclini (2011), 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

² Dedico essa discussão nos artigos *Pisando nos chãos pedregosos da tradição* (DAVIDOVITSCH, 2015) e *Tensões políticas na discussão entre tradição e contemporaneidade sobre o fazer da dança* (DAVIDOVITSCH, 2014) e na dissertação *Rikud Vira Lata: metáforas dos borramentos entre tradição e contemporaneidade na cena da dança* (DAVIDOVITSCH, 2014).

do fazer da arte na atualidade, pois direciona para a análise em relação aos bens simbólicos artístico-culturais produzidos no contexto atual da globalização.

É importante trazer a compreensão sobre o porquê da apropriação do termo *hibridação* que o autor utilizou para o desenvolvimento de suas ideias. Ele esclarece, assim, o que difere este termo de outros como mestiçagem, sincretismo e criouliização. Partindo da ideia de que hibridação pode ser definida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. XIX), pode-se até confundir tal conceito com os outros mencionados, uma vez que, a princípio, parece que todos condizem de certo modo com esta mesma ideia. Porém, mestiçagem durante muito tempo esteve atrelada a um entendimento relacionado com os aspectos fisionômicos e cromáticos (a cor de pele e os traços físicos), carregando uma análise de cunho advindo da biologia. Ainda que isto tenha se transformado com o tempo, a mestiçagem biológica ainda tem um grande peso para o entendimento deste termo. Sincretismo, em uma explicação sintética, refere-se à combinação de práticas religiosas tradicionais. E criouliização designa a língua e a cultura criadas por variações da língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravos. Tais termos são, conforme exposto por Canclini (2011, p. XXIX), formas particulares de hibridações mais ou menos clássicas.

Todavia, estes termos não dão conta de definir espécies de atravessamentos de fronteiras e fusões características dos fenômenos e dispositivos do ambiente pós-moderno. Como colocado pelo autor:

(...) como designar as fusões entre culturas de bairros e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação parece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produto das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos (CANCLINI, 2011 p.XXIX).

Canclini (2011) desenvolve uma análise sobre os processos de hibridações nos bens simbólicos culturais e práticas artísticas (com a delimitação da análise voltada para o contexto da América Latina, mas com um pensamento que, considero, pode ser

estendido a muitos outros contextos). Dois pontos importantes para entendermos os processos de hibridações no atual contexto da globalização são a descoleção e a desterritorialização, denominações estas que estão compreendidas aqui pelo sentido particular dos estudos deste autor.

Segundo Canclini (2011, p. 302), na Europa moderna e, posteriormente, na América Latina, a formação de coleções especializadas de arte culta foi um meio para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos estes 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 (ainda que não as possuíssem materialmente), diferenciando-os dos demais que não sabiam se relacionar com a mesma. A arte culta era o modelo hegemônico e pertencia a uma classe de elite, que era exatamente quem definia esta condição e buscava preservar divisórias sociais como meio de manutenção de poder.

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. Este mercado do consumo estimula que cada pessoa selecione aquilo que mais lhe agrada dando-lhe a “liberdade”³ 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 estes próprios públicos dificilmente hoje estão fixados em um tipo de bem simbólico específico. A maioria das pessoas hoje acessa 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

³ Esta “liberdade” é um sentimento manipulado por um mercado de consumo controlador e que está instaurado na cultura do capitalismo. É, desta maneira, uma liberdade controlada por um sistema, ou seja, é uma falsa liberdade.

naturezas e grupos (culto, popular, massivo, interétnica, etc). Conforme dito por Canclini:

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiam 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-weberiana (CANCLINI, 2011, p. 304).

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 veste as explicações com exemplos bem pontuais. Ele se 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 contataram com a cultura estrangeira, mas agora inclui maiores populações de diferentes estratos. Um dos fatores que propulsionou este movimento intercultural na contemporaneidade foi o alto índice de migrações de países de terceiro mundo para os de primeiro mundo, 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:

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’ (CANCLINI, 2011, p. 304).

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, 2011, p.324). 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 (na cultura da sociedade ocidental surge uma espécie de crise em relação à ideia de um auto reconhecimento 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. Mas, a fim de encontrar identificações locais,

para que as pessoas tenham referências para se auto reconhecerem, vem um movimento que Canclini (2011) chamará de *reterritorialização*. Esta não diz respeito a grupos que se propuseram a ficar fechados para manter preservado aquilo que se reconhecia como a identidade local, mas é um movimento que devido à celebração da cidade aberta e cosmopolita, teve desperto o interesse em fixar signos de identificação e rituais que diferenciem as pessoas locais daquelas que estão de passagem e/ou que são turistas.

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 (sobretudo da região Nordeste para a Sudeste). Isto também gerou hibridações culturais que dizem respeito não mais 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 conseqüente 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 (2011, p. 328), 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 estes 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 estamos dizendo que tudo se misturou e virou uma coisa só, mas diferente disso, o próprio termo “fronteiro” 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.

Com a compreensão de que a dança é parte desse contexto, pode-se observar como o panorama do ambiente de atravessamentos de fronteiras, resultantes do contexto 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 definidas e com um discurso sólido que buscava legitimar o seu modo de fazer. Essa cultura fazia de um modo geral, 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. Eram corpos especializados em uma única técnica, que era de sua única escola formadora. Assim acontecia a cultura de formação em dança. Não havia trânsito como hoje por práticas em escolas diversas.

Louppe (2000) observa como o mercado do consumo oferece opções variadas e cada pessoa faz suas combinações como melhor lhe convém, chamando a atenção para esta tendência presente na dança (contemporânea, principalmente). Os corpos transitam entre diferentes modalidades de dança e também outras técnicas corporais (artes

marciais, teatro físico, por exemplo) e se constituem dentro de combinações que melhor convém a cada um. Não se identifica mais uma linha específica de formação técnica em dança nos atuais corpos presentes nos ambientes da cena, pois são corpos híbridos (LOUPPE, 2000). Muitas vezes, conforme expresso pela autora, estas combinações resultam em apropriações superficiais das técnicas e práticas corporais naqueles corpos que dançam. 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 Alencar⁴ (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. Alencar (2007a), em sua dissertação intitulada *Do cisne Barbie ao cisne asmático: comicidade e subversão performativa de identidade em “Chué” – releitura cênica do balé “O lago dos cisnes” feita pelo Grupo Dimenti* analisa o conto de fadas *Barbie Lago dos Cisnes*⁵, o balé de

⁴ Ainda que seu último nome seja Sampaio, o que, segundo as normas da ABNT seria o correto a ser colocado nas referências, opta-se aqui em utilizar o nome Alencar, tendo em vista que este é o nome pelo qual este artista e pesquisador é reconhecido.

⁵ *Barbie Lago dos Cisnes* é um filme da Barbie baseado na obra *Lago dos Cisnes*, do compositor russo Tchaikovsky, do final do séc XIX.

repertório *Lago dos cisnes*⁶ e o trabalho *Chuá*⁷, de sua direção no Grupo Dimenti (2004). A análise de Alencar (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” (ALENCAR, 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 dramática 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 Alencar:

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, propõe 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 (ALENCAR, 2007b, p. 03).

⁶ Obra musical do compositor russo Tchaikovsky, do final do século XIX, que foi coreografada para o balé pelo mestre Marius Petipa. Até hoje esta é uma das obras conhecidas do balé de repertório.

⁷ O espetáculo *Chuá*, onomatopeia inspirada na obra *O Lago dos Cisnes* é voltado para o público infanto-juvenil em uma linguagem contemporânea com extrema liberdade diante do texto original. O espetáculo faz com que as crianças reflitam sobre questões estéticas impostas por uma ordem normatizadora, como o corpo ideal, consumismo infantil, educação doméstica, gênero e diversidade.

É importante ressaltar que Alencar (2007a) expõe que o seu 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 borramentos, para Alencar (2007a): 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 de nossa discussão aqui é identificar como este corpo borrado e a ideia de borramentos, desenvolvido no método de trabalho de Alencar dialoga com a discussão aqui 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 Alencar (2007a, 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”.

Para analisar o trabalho de dança *Rikud Vira-Lata*, de autoria própria, convém referenciar a noção de corpo borrado pensada por Alencar (2007a). O princípio da ideia estética do trabalho é colocar em questão um corpo borrado por diferentes culturas e discursos constituintes de sua(s) identidade(s). Sendo o estudo coreográfico desenvolvido a partir de um corpo judeu-brasileiro/brasileiro-judeu no ambiente contemporâneo, a proposta em *Rikud Vira-Lata* é indagar a relação entre tradição e contemporaneidade, entre o erudito e o popular e entre diferentes culturas nacionais (Brasil e Israel, neste caso) observando os possíveis diálogos e interconexões entre estes.

2. Primeiro resultante coreográfico

No primeiro resultante do trabalho coreográfico *Rikud Vira-Lata* (feito em 2011), a ideia inicial que motivou o desenvolvimento deste surgiu da curiosidade de como os passos técnicos da dança israelita poderiam ser executados com outras partes do corpo. Por exemplo, como se poderia dançá-la com os dedos? Como se poderia realizar novas investigações corporais na dança tradicional israelita, a partir dos princípios de movimentos de sua própria técnica? Como se poderia trazer para diálogo a dança tradicional israelita com aparatos tecnológicos digitais em um trabalho cênico?

Neste trabalho estava presente a ideia de atravessamentos de fronteiras e hibridações de formas de expressões culturais distintas entre o que se poderia chamar de culto e popular. O culto é compreendido aqui como o referente à arte contemporânea da dança. Ainda que Canclini (2011) tenha falado sobre a cultura das colecionismo, se referindo ao período da modernidade, no qual a burguesia colecionava os bens culturais simbólicos⁸ diferenciando-se das demais pessoas, a dança contemporânea (ao menos na maior parte do Brasil) é, em muito, acessada por apenas um público específico (também bastante burguês). E, pode-se dizer, que se trata de uma elite cultural diferenciada dos demais públicos e que é “coleccionadora” dos saberes sobre esta expressão de arte (tanto em termos da estética, quanto dos artistas que a fazem, das obras referenciadas, etc).

A dança israelita está compreendida aqui como o popular, visto que traz uma referência a uma expressão folclórica de um determinado grupo, ou povo, de um determinado lugar e contém código de passos específicos daquele tipo de dança. Além disso, possível afirmar, a dança israelita, no Brasil, é uma expressão cultural que não se caracteriza como um tipo de dança hegemônico, de uma classe de elite e de poder. Ela não está inserida nos mercados de bens simbólicos legítimos (os editais de cultura, por exemplo, ignoram por completo a existência de dança israelita no território brasileiro) e tampouco nos ambientes formais de produção de conhecimento em dança, como a universidade.

⁸ Consideravam possuí-los tanto por ir em museus, galerias e salas de concerto, por exemplo, como por saber se relacionar com aquelas expressões artísticas, quanto sua estética, história e demais informações que envolviam determinada arte.

O colecionismo na dança israelita no Brasil é algo referente apenas à comunidade judaica residente neste território. Isso também facilita um auto reconhecimento entre seus membros, diferenciando-os das demais pessoas. Poucas pessoas de fora da comunidade judaica tem acesso e sequer conhecem a expressão cultural da dança israelita.

A proposta inicial para a criação coreográfica em *Rikud Vira-Lata* visava subverter uma ordem pré-definida por discursos que pretendem resguardar o modo tradicional do fazer coreográfico em uma caixinha que a preserva das afetações do ambiente contemporâneo. Os recursos tecnológicos serviram como artifício para traduzir o atravessamento das fronteiras e as paredes desta “caixinha” da tradição, configurando um corpo borrado, de fronteiras permeáveis.

Tradição pode ser entendida como aquilo que persiste do passado no presente. Ela, então, no presente, sendo aceita pelos que a recebem, continua agindo e sendo repassada ao longo das gerações. Todavia, tradição cultural não pode ser pensada como uma reprodução idêntica de hábitos imutáveis, afinal “as culturas mudam, pois estão imersas nas turbulências históricas e integram os processos de mudança” (SANTOS, 2011, p. 53). A tradição cultural está associada à memória social e ao sentimento de pertencimento de um indivíduo, ou grupo, em um grupo maior.

Canclini (2011) chama de tradicionalismo substancialista aquele no qual um determinado grupo que detêm um certo poder define valores e modos de uso para bens culturais em sua comunidade, suprimindo qualquer discussão que possa vir abalar o funcionamento de um modo de fazer tradicional legitimado por este. É a ideia de que há uma “substância fundadora” a qual deveríamos atuar hoje. De acordo com essa lógica, as práticas tradicionais que identificam determinado grupo cultural, ou nação, são vistas como um dom recebido do passado com prestígios simbólicos que não cabem ser discutidos, mas apenas preservados, restaurados e difundidos (CANCLINI, 2011, p. 160). O autor complementa ainda que:

Nos processos sociais, as relações altamente ritualizadas com um único e excludente patrimônio histórico – nacional ou regional – dificultam o desempenho em situações mutáveis, as aprendizagens autônomas e a produção de inovações. Em outras palavras, o tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza, como logo teremos oportunidade de analisar, por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização (CANCLINI, 2011, p.166).

As práticas e os bens culturais valiosos estão catalogados em um repertório fixo. O autor salienta que tal fixidez ideologicamente defendida pelo discurso tradicionalista substancialista é um modo hermético que, uma vez que seu ideal é uma preservação que não tem a preocupação de dialogar com as transformações do ambiente contemporâneo, condiciona que seus praticantes se comportem de maneira uniforme em contextos idênticos, incapacitando-os de lidarem com perguntas diferentes que solicitam outras soluções daquelas de costume (CANCLINI, 2011, p. 166).

A primeira cena deste resultante em *Rikud Vira-Lata* traz uma provocação ao pensamento do tradicionalismo substancialista. Apresenta, em uma projeção na tela, localizada no meio do palco, equilibrada no chão, o performer com figurino típico de dança israelita, sentado em um pequeno ambiente fechado, de aproximadamente 1m . Este ambiente remete ao espaço de uma caixa. Quando o corpo começa a se mover, se evidencia o espaço restrito em que ele está situado. Percorre pelas paredes laterais, pelo teto e pelo chão, como um ambiente sem gravidade e sem direções, mas que em todos os seus ângulos é limitado, com fronteiras firmes, que resistem até às pancadas do corpo em suas superfícies. O corpo se apresenta cercado, com limitações para todos os lados. Em seguida, esta caixa começa a espremê-lo, limitando-o ainda mais e trazendo uma sensação de angústia que é enfatizada por um som de uma música israelita distorcida e estridente.

Figura 1 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



Fotógrafa: Dayse Cardoso, Salvador-BA, 2011. Arquivo pessoal do autor.

Quando um dos lados da caixa se abre e permite a saída do performer projetado, se inicia a saída do performer real por trás da tela. Começa, neste momento, um atravessar de fronteira que remete a uma ideia de hibridismo, traduzida através do jogo entre corpo projetado e corpo presente. Este corpo presente, diferentemente do corpo projetado, sai sem o figurino de dança israelita, mas seminu, apenas com uma cueca cor de pele. Modo este de traduzir a ideia de se despir daquilo que te categoriza, daquilo que te aprisiona em determinadas classificações sociais e culturais. O performer, já do lado de fora da tela, inicia um processo de execução de passos de balé pelos braços. A inversão dos movimentos próprios das pernas feitos pelos braços, e das mãos feitos pelos pés, já indiciava um corpo profanador (AGAMBEN, 2007), pré-disposto a subverter a ordem das coisas. O balé clássico é uma linguagem tradicional de dança que se pressupõe não ser alterada. Seu sistema de funcionamento é como algo sagrado, que está além do poder arbitrário dos homens. A remobilização dos seus modos de usos serviu para traduzir a ideia de um corpo transgressor.

Ao retornar para trás da caixa inicia uma cena com um jogo de inversões das partes do corpo, mas, desta vez, desenvolvida a partir do jogo interativo entre corpo real e corpo virtual. Nesta cena, a projeção na tela não apresentava bordas de fronteira (como na primeira cena) e isso permitiu o jogo entre o corpo virtual e corpo real. O corpo virtual ao atravessar as linhas fronteiriças da projeção era completado pelo corpo real que

estava atrás da tela. A dinâmica se fazia na inversão entre as partes do corpo e trazia como informação a ideia do atravessamento de fronteiras, que geram este corpo borrado.

Figura 2– Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



Fotógrafa: Dayse Cardoso, Salvador-BA, 2011. Arquivo pessoal do autor.

Esta ideia do corpo borrado por atravessamentos de fronteiras diz respeito à ideia de identidade de Hall (2006). Afinal, como exposto pelo autor, no contexto pós-moderno da globalização as linhas fronteiriças entre culturas e nações dificilmente sustentam delimitações rígidas e a tendência tem sido os atravessamentos interculturais, atravessamentos de fronteiras. Ainda referenciado em Hall (2006), as identidades no ambiente pós-moderno se caracterizam por serem não uníssonas, mas fragmentadas, multirreferenciadas e muitas vezes não coerentes. Como imagem metafórica, este corpo que apresenta inversão das partes também traz como informação a ideia de um corpo fragmentado, um corpo não coerente.

O último trecho deste primeiro resultante em *Rikud Vira-Lata* é o momento em que entra a projeção dos dedos da uma mão representando as pernas, ideia esta que foi a ignição para todo o desenvolvimento do processo criativo para este trabalho. Este momento

acontece acompanhado com uma música típica de *hora israelita*⁹. Tanto a música como os passos executados, correspondem aos códigos tradicionais da *hora israelita*. O corpo em cena traz uma imagem que infere sua mundividência que se caracterizou por crescer em um ambiente ao mesmo tempo de uma cultura de tradição judaica e de uma cultura contemporânea, do atual contexto da globalização e avançadas tecnologias (que trazem a questão do corpo presente e não presente no mundo relacional).

Este momento do trabalho coreográfico apresenta um corpo borrado que, assim como proposto por Alencar (2007a) em *Chuá*, traz também uma espécie de corpo cômico, que não tem a ver com aquele “que escorrega numa casca de banana” (ALENCAR, 2007b, p.1), mas aproxima o riso através do desvio, transgressão e subversão, que contrapõem uma ordem normatizadora. Como o corpo borrado de Alencar (2007a), ele vem se desfazer das ideias de identidade e fronteiras enquanto referenciais fixos e de se contrapor a maniqueísmos e dualidades. Pressupõe também uma cosmovisão, que está embebida de uma visão política e de mundo, resultando em escolhas estéticas para a cena artística.

Figura 3– Espetáculo Rikud Vira-Lata, no evento Painel Performático (UFBA).



Fotógrafa: Aline Lucena, Salvador-BA, 2012. Arquivo pessoal do autor.

⁹ A *hora israelita* (o “h” neste caso não é mudo, mas contém uma pronúncia similar ao “r” da língua portuguesa), segundo Wilensky e Freinquel (2002, p.58), é derivada da *hora*, da Romênia, da *polka*, da Lituânia, da *krakoviak*, da Polônia, e da *circassiana*, do Cáucaso (na Rússia). Todas estas danças chegaram em Israel juntamente com os imigrantes judeus que vieram de outros países para ajudar na construção deste novo Estado. Este gênero de dança, a *hora israelita*, é um resultante híbrido destas várias influências de dança que se tornou uma forte representação cultural do Estado de Israel.

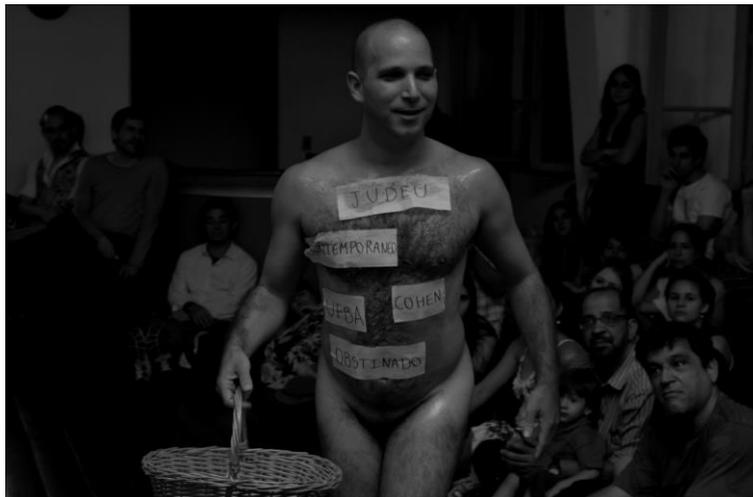
3. Segundo resultante coreográfico

Este momento do processo de criação em *Rikud Vira-Lata* foi realizado, em 2012, na residência artística *Outras Danças - Brasil, Uruguai e Argentina* (FUNARTE/MINC), em Porto Alegre (RS), sob mediação do artista bailarino colombiano, radicado na Argentina, Luís Garay. Nesta residência artística, juntamente com outros doze artistas de diferentes partes do Brasil, sendo contaminado por ideias e proposições dos colegas de classe, o *Rikud Vira-Lata* reformulou-se quanto sua proposta conceitual, mas ainda mantendo o foco em revisitar a dança israelita e colocar em questão borramentos de fronteiras e identidade.

A primeira cena apresenta um corpo masculino nu, sentado em uma cadeira, sem a exposição do pênis, que fica guardado para dentro das coxas. Inicia-se uma narração, com voz em off, descrevendo fatos pessoais biográficos importantes e marcantes. Durante a narrativa, uma cera quente para depilação era espalhada por todo o corpo. A narrativa descrevia uma trajetória biográfica que incluía uma vivência pessoal em contextos e âmbitos diversos, como: o ambiente familiar; o meio da comunidade judaica carioca; o envolvimento com a arte da dança; sexualidade; drogas experimentadas; formação profissional; construção cultural híbrida entre Brasil e Israel. As informações biográficas evidenciavam um corpo multifacetado, transitório, híbrido e nem sempre coerente, o que nos remete ao conceito sobre identidade de Hall (2006).

Ao final do texto, o corpo estava totalmente borrado de cera, o que faz uma inferência imagética, metafórica, da ideia de borramentos, presentes no texto (que narra um biográfico de identidade borrada). Ao término do texto em off, iniciei uma abordagem direta ao público, ainda falando na língua hebraica. Com o corpo nu, e o pênis voltado para dentro das coxas, insinuando a parte superior do corpo masculina e a inferior feminina, me direcionei ao público com uma cesta que continha várias palavras referentes a possíveis categorizações que eu poderia receber a partir dos relatos biográficos apresentados a eles. As palavras selecionadas por cada espectador abordado eram colocadas em mim, servindo como etiquetas para me definir.

Figura 4– Espetáculo Rikud Vira-Lata, no evento Outras Danças.



Fotógrafo: Marcelo Cabrera, Porto Alegre-RS, 2012. Arquivo pessoal do autor.

Além das relações enfatizadas entre tradição e contemporaneidade e entre brasilidade e cultura israelita, neste resultante especificamente abordou-se uma condição repressiva em uma educação machista que rejeita qualquer possibilidade que fuja aos paradigmas heteronormativos. Por isso, o corpo também se apresentou híbrido ao aparecer meio homem, meio mulher. Um corpo bastante peludo, principalmente em sua parte superior, na região do peitoral, em contraponto com a parte inferior do corpo, cujo pênis estava voltado para dentro das coxas, fazendo inferência a uma vagina. Foi trazida aí a ideia de borramentos entre o lado feminino e o lado masculino que constituem as identificações sociais do corpo em cena.

Ambas as cenas deste resultante, descritas até aqui (a da voz em off e da abordagem ao público), ressaltam a problemática que envolve o conceito de identidade e o autorreconhecimento diante de uma polifonia de discursos que permeiam o ambiente contemporâneo. Um corpo que: se depara com a multiplicidade de informações do ambiente global; que cresceu em uma cidade grande (Rio de Janeiro) e ao mesmo tempo vivenciou um universo social pequeno de uma comunidade judaica; que cumpriu com

todos os ritos referentes à tradição judaica (como o brit-milá¹⁰ e o bach-mitzvá¹¹); que é gay; que é judeu; que é branco de olhos verdes; que traz na memória familiar história de guerra e vive em um país longe desta realidade; que é artista; que é dançarino; que viveu em diferentes cidades; etc.

Conforme ressaltado por Hall (2006, p. 78), enquanto na modernidade se entendia identidade como algo sustentado por um núcleo duro, com maior tendência à fixidez do que transformação, no ambiente pós-moderno (que aqui se reconhece como o mesmo contexto da contemporaneidade), cabe mais pensar em identificações do que identidade. Isso porque o conceito de identidade, mesmo que ainda entendida como transitória, fragmentada e multirreferenciada, possui uma ideia de estabilidade maior do que o conceito de identificação, que carrega uma ideia de maior mobilidade em sua estrutura. Existe um grau de permanência, afinal as pessoas não perdem sua língua e suas referências, transitando facilmente para um outro contexto totalmente diferente, mas este conceito de identificação admite uma possibilidade mais móvel nesta estrutura cultural.

As etiquetas são metáforas das diversas identificações que este corpo pode a todo o momento estar elegendo em sua vida. Ao mesmo tempo, estas etiquetas trazem um tom de crítica àquilo que nós, seres sociais, estamos submetidos: a constante categorização feita pelos outros. Os estereótipos que nos colocam. Os aprisionamentos sociais que nos submetem por julgamentos e categorizações sociais.

A ideia de borramentos neste trecho deste segundo resultante em *Rikud Vira-Lata* pode ser identificada também por se caracterizar por um fazer cênico referente à linguagem da *performance*. Essa se caracteriza por estar em um entrelugar das linguagens artísticas, em uma circunstância de “liminaridade”¹², conforme denomina George (1996), e tem como uma de suas características a própria indefinição quanto uma área de arte específica. Cabe também entender “liminaridade” como fronteiras permeáveis, ideia esta que tem sido discutida nesta pesquisa. Um outro aspecto da performance é a

¹⁰ Ritual do batizado judaico, quando se faz a circuncisão em um bebê judeu.

¹¹ Ritual realizado aos 13 anos (para homens) que marca a transição de um judeu para a fase da maturidade e compromisso com a religião.

¹² Tradução própria do termo em inglês “liminality”.

característica não da representação, mas da apresentação, ou, seja, o corpo presentificado do artista. Isto é mais uma característica da “liminaridade” na performance, segundo George (1996), pois coloca a condição do limiar (borramento de fronteiras) entre o eu e o não-eu, entre o eu-mesmo e o eu-cênico. E isto assim ocorreu neste trecho do segundo resultante em *Rikud Vira-Lata*. De certa forma, foi colocado aí também, o limiar entre arte e vida que, segundo alguns estudiosos sobre *performance*, é um dos pontos característicos desta linguagem artística.¹³

Depois que o corpo cênico já estava repleto de etiquetas que o caracterizavam, o público foi conduzido do foyer (onde toda esta cena aconteceu) ao teatro. O público se acomodou nos bancos do teatro e, ao subir no palco, um vestido referente ao figurino da *hora israelita*, com cores branca e azul (cores da bandeira do estado de Israel) foi colocado sobre o corpo, por cima das etiquetas. O vestido retoma a ideia feita na cena anterior, que apresentou cenicamente um corpo que trazia concomitantemente inferências tanto a qualidades físicas masculinas quanto femininas. Desta vez isso foi trazido através de um elemento extra que era o vestido.

¹³ É importante colocar que a afirmação aqui se respalda no pensamento de alguns autores, mas que há muitos dissensos acerca do pensamento sobre o que é *performance*. Não se pode fazer afirmações tão fortes sobre conceito de *performance*, pois, como explicado por George (1996), ela levanta problemáticas na própria definição do termo em si, que pode se referir tanto a práticas cotidianas (gerenciamento de negócios, descrever o ato sexual, atuações políticas e técnica terapêutica, por exemplo) quanto para se referir à arte em relação ao modo como ela é feita e pensada. E em relação à própria arte, há conflitos sobre o entendimento deste termo, que por alguns é compreendido como execução e por outros como um modo de fazer estético em arte (é a partir do entendimento deste que se faz a abordagem nesta pesquisa).

Figura 5 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no evento Outras Danças.



Fotógrafo: Marcelo Cabrera, Porto Alegre-RS, 2012. Arquivo pessoal do autor.

Com o figurino do vestido sobre o corpo, começa a tocar uma música típica e tradicional de *hora israelita*, que se chama *Maim, maim* (tradução: água, água). Inicia, então, o processo de execução de uma partitura coreográfica de criação própria, dentro dos códigos dos passos típicos da dança israelita. A estrutura coreográfica consistia de uma partitura de movimento realizada em um círculo, fazendo inferência a tradição das danças circulares de Israel. Esta sequência realizada em um círculo ocorria repetidamente.

Pode-se entender que esta execução repetida, que direcionava a um estado exaustivo (tanto para o artista quanto para os espectadores), foi um modo de escrita metafórica para traduzir uma ideia de como este corpo se sente diante de rígidos paradigmas advindos do discurso tradicional substancialista (CANCLINI, 2011). A repetição contínua, que se compunha com a mesma música (estruturada por apenas três estrofes musicais básicas), com a mesma célula de movimento e que se pretendia preservar com o máximo de fidelidade cada passo e direção da execução de cada movimento, sem permitir maiores variações, era uma forma de metaforizar o aspecto repetitivo, invariável de uma determinada forma de ação cultural pautada em um discurso conservador, tradicionalista substancialista, que não admite qualquer modificação.

Em um determinado momento entra a interferência da voz de Carmen Miranda com a música “Taí”, fazendo uma sobreposição na música israelita que continuava a ser

tocada. Nesta hora, os movimentos da sequência começam a se acelerar e passa a não haver mais uma concordância entre a marcação do tempo da música para os passos de dança. Estes se tornam mais independentes e autônomos em relação à música e começa a haver uma subversão da ordem de que os passos têm que respeitar o tempo musical. A aceleração é gradativa e ela tinha como proposta levar o corpo ao estado de exaustão.

Depois de um tempo, a música começa a desacelerar e passa a ficar prolongada e lenta. Novamente, entra aí em diálogo a música com o corpo em cena. Desta vez, não um diálogo da concordância simétrica entre execução dos passos no tempo da música, mas um diálogo da música com o estado do corpo. Nesta hora, bastante cansado, o vestido é retirado e se retoma a imagem do corpo com etiquetas (que estavam por baixo do vestido). Desta vez o corpo está nu, com o pênis a amostra. O corpo vai em busca da exaustão completa, utilizando a voz, cantando repetidamente a música *Maim, maim*, para afetar a respiração e o oxigênio que é levado ao corpo. No fim de toda esta cena, cada etiqueta é retirada, depilando e libertando o corpo das prisões (rótulos e categorizações) a que estava submetido.

4. Terceiro resultante coreográfico

Este momento da investigação artística em *Rikud Vira-Lata* foi motivado pela curiosidade sobre como se poderia estabelecer relações entre o léxico de um passo da *hora israelita* (o nome do passo é *hora* mesmo) com o passo básico do samba. Ambos consistem da alternância de transferência de peso entre as pernas direita e esquerda, com uma “quicada” de contratempo que antecede a pisada mais marcada de cada perna. No samba, o quadril está implicado neste movimento, já na *hora israelita* isto não ocorre. Esta questão, a princípio aparentando uma problematização referente às técnicas corporais de gêneros de danças distintas, desdobrou em indagações que levavam para reflexões maiores, como: como se interconectam as informações de brasilidade com as de cultura judaica neste corpo judeu-brasileiro/brasileiro-judeu? Este momento em *Rikud Vira-Lata* (o terceiro resultante) se tornou uma proposta investigativa pautada em um

olhar sobre uma possível transculturalidade na dança. Um atravessamento de fronteiras e borramentos entre léxicos de passos de danças de diferentes referências nacionais e, conseqüentemente, levantando a discussão sobre identidade cultural borrada.

Moura (2013), autor e coreógrafo do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*¹⁴, que mistura elementos da dança flamenca com cultura nordestina, explica que o termo “transculturação” foi instituído pelo antropólogo e etnólogo cubano Fernando Ortiz e surgiu, opondo-se à ideia de “aculturação”, cujo termo era muito utilizado até então. Tal termo no entendimento de Ortiz, como explica Moura (2013), parte do princípio de que a evolução histórica dos povos se dá em um processo de trânsito entre culturas, que gera constantemente a aquisição de uma cultura da alteridade e, ao mesmo tempo, perdas e desterritorialidades de uma cultura anterior. Transculturação é um termo que é entendido por Ortiz (apud MOURA, 2013, p.24) como algo que “assemelha-se a uma ‘cópula genética’, na qual o produto desse fenômeno terá suas próprias características, assim como as de seus genitores”.

Há muito em comum entre os anseios que mobilizaram o fazer coreográfico em *Entre Carmens e Severinas*, de Moura, com o *Rikud Vira-Lata* (principalmente, neste terceiro resultante). Ambos partiram do interesse em fazer uma composição em dança que tivesse referência na sua dança tradicional abordada (no primeiro, a dança flamenca, no segundo, a dança israelita), mas que não fosse desenvolvida a partir dos moldes de encenação mais tradicionais desta dança. Como coloca o pesquisador, “venho pensando o Flamenco como ferramenta de criação em dança, para além dos limites em que essa dança se insere em seu formato tradicional de apresentação em tablado” (MOURA, 2013, p. 9). Para isso, ele partiu da seguinte pergunta: “Como é que eu, na minha condição de nordestino, me utilizo da cultura hispânica e faço de sua dança uma das

¹⁴ Espetáculo montado em 2009, sob autoria e direção de bailarino e professor de dança Lino Daniel Moura, foi criado a partir do foco da transculturação entre dança flamenca e cultura nordestina. Nele estão mantidas a estrutura do espetáculo flamenco com violão, canto e dançarinas, mas nesta estrutura a transculturação se dá das seguintes formas: o canto é feito com músicas, selecionadas a partir do gosto pessoal do diretor, de cantores nordestinos como Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Luís Gonzaga, que foram adaptadas a um compasso próprio do flamenco; o figurino mescla as características do vestido longo, rodado, do flamenco com elementos da cultura nordestina como, por exemplo, chita, fuxico, crochê e adereços na cabeça em alusão aos torços das baianas e acarajé.

minhas principais premissas investigativas em dança?” (MOURA, 2013, p.10). Reformulo, então, a pergunta para *Rikud Vira-Lata*: como eu, na minha condição de brasileiro (não posso dizer carioca, pois já vivi em muitos outros lugares do Brasil), me utilizo da cultura israelita e faço de sua dança uma das minhas principais premissas investigativas coreográficas?

É importante frisar que, mesmo que a ideia de transculturação entre Brasil e Israel na dança tenha ficado em evidência neste resultante, a ideia entre tradição e contemporaneidade continuava a existir como questão a ser desbravada no fazer artístico. Da mesma forma como Moura almejava em seu trabalho coreográfico *Entre Carmen e Severinas*, o *Rikud Vira-Lata* também tinha o interesse de ir além dos limites de como a dança folclórica israelita costuma ser apresentada no formato tradicional de apresentação no palco. Por isso se reconhece esse fazer artístico como contemporâneo. Agamben (2009) considera que o contemporâneo é aquele que, reconhecendo o passado, consegue manter o olhar fixo no seu tempo para descobrir o ainda obscuro que existe no presente, e este presente é o intempestivo, um devir ainda latente.

Rikud Vira-Lata busca problematizar essa relação entre o tradicional e o contemporâneo mergulhando seu olhar no tempo presente, navegando pelo borrado que tanto caracteriza a condição cultural deste ambiente globalizado no qual estamos situados (CANCLINI, 2011, HALL, 2006). Mesmo que esta investigação neste terceiro resultante não utilize artefatos tecnológicos digitais com projeções, nem recorra a linguagens mais contemporâneas da arte, como a *performance*, o resultado híbrido entre uma dança popular tradicional israelita e uma dança popular tradicional brasileira configura um produto que se pode considerar como de uma dança contemporânea. Esse mergulho no obscuro da contemporaneidade, cujo desejo é interpelá-la, descobrir o desconhecido devir latente (AGANBEM, 2009), é uma qualidade da dança chamada contemporânea, visto que ela, conforme exposto por Lepecki (2003), se caracteriza como uma dança produzida a partir de uma ação crítico-reflexiva e política. Assim como ele afirma:

Desde o início dos anos 1960, alguma dança contemporânea se pensa não somente como organização de passos e ritmos no tempo-espaço do palco, mas – e principalmente - como dança que se pensa. (...) a dança que se pensa e se

potencializa no mundo como um pensar-ação instaura novos meios de ativação crítica – mobilização engajada originária da dança que se sabe e se faz como ação no mundo (LEPECKI, 2003, p.7) .

Este trabalho levanta indagações sobre um corpo que vive sob a circunstância de um mundo de desterritorializações. Conforme explanado por Canclini (2011), o processo de desterritorialização, característico do ambiente globalizado da contemporaneidade, é pautado no movimento migratório entre populações de diferentes lugares, na produção cultural interétnica e nas produções de bens simbólicos gerados dentro da relação do local, ou nacional, e o estrangeiro. Neste resultante a ideia de borramentos derivados da circunstância da transculturação entre Brasil e Israel foi traduzida não só pelos movimentos, mas também pelo recurso do figurino. Pensando na proposta de traduzir artisticamente este corpo brasileiro-judeu/judeu-brasileiro, o figurino composto era de tinta com cores das bandeiras de Brasil e Israel pintadas em cada lado do corpo, na intenção de quando o corpo comesse a acelerar e esquentar, o suor causado pela reação do corpo deveria diluir a tinta e que, assim, as próprias palavras fossem se diluindo e se borrando.

Figura 6 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



Fotógrafa: Andreia Oliveira, Salvador-BA, 2013. Arquivo pessoal do autor.

A música era composta por um pot-pourri que intercalava músicas de samba com músicas de *hora israelita*. O trabalho coreográfico se iniciava com a tradicional música *Maim, maim*, sendo dançada através de um único passo básico: *hora*. Em seguida entrava o sambinha “Carioca”, de Chico Buarque, sendo executado com uma forma de dançar tradicional do samba. Começava, então, a acontecer os jogos sobre

atravessamentos de fronteiras. Os passos de samba continuavam a ser executados ainda que já se tivesse começado a tocar uma música tradicional de *hora israelita*, chamada *Hora Nirkoda* (tradução: vamos dançar *hora*). Acontecia neste momento uma desterritorialização. As informações entre movimento e música se reorganizavam a partir dos acordos estabelecidos na emergência das migrações interculturais. Pode-se dizer que, ou a música israelita estava migrando para o universo da dança do samba, ou que a dança do samba estava migrando para o universo da música israelita. O corpo e os movimentos em questão começaram a ser afetados por ambas as informações, dando início para um processo de hibridação.

Após este trecho, começava a entrar de forma intercalada músicas brasileiras e músicas israelitas, até o momento em que se iniciou um processo de sobreposição e mistura sonora entre elas. Construiu-se um ambiente de polifonia, confusão e excesso de informações sonoras. O borramento da tinta no corpo foi enfatizado, desmanchando as palavras que caracterizavam aquele corpo. A hibridação dos movimentos alcançou o seu ápice na cena, já sendo bastante difícil identificar onde no movimento estava a dança israelita e onde estava o samba.

Assim como Canclini (2011) evidencia que o aspecto da desterritorialização, derivada das migrações interétnicas, contribui para a cultura de produção de bens culturais híbridos, este resultante em *Rikud Vira-Lata* desta maneira o fez. Através do jogo de desterritorializações, este trabalho coreográfico se configurou como uma composição híbrida, transcultural. Este bem cultural simbólico da dança contemporânea que é o *Rikud Vira-Lata*, resulta de todo um entendimento de identidade deste corpo brasileiro-judeu/judeu-brasileiro no contexto da contemporaneidade. Corpo este entendido como um ambiente, cujas linhas de fronteiras de referências identitárias e socioculturais são borradas, permeáveis, transitórias e insustentáveis em delimitações fixas e estáveis (HALL, 2006). Uma identidade híbrida que artisticamente neste resultante se traduziu, em muito, através da hibridação dos léxicos de movimentos da *hora israelita* com o samba, não sendo fácil ao espectador definir um código de dança específico neste corpo híbrido (LOUPPE, 2000) a ele apresentado.

Considerações

É importante lembrar que, conforme já exposto neste artigo, quando se está falando sobre os borramentos de fronteiras e processos de hibridações na contemporaneidade, não se está partindo do entendimento de que as fronteiras acabaram e que tudo se misturou e virou uma coisa só. Cada campo, cultura, e/ou grupo cultural não desapareceu. Cada um se mantém como unidade de território, tendo porém, suas fronteiras mais permeáveis. O ambiente contemporâneo se caracteriza por uma pluralidade de agentes de poder. Os campos bem polarizados e bem definidos no período da modernidade continuam existindo. Não há mais, todavia, no atual ambiente do mundo globalizado, um discurso central e hegemônico dominador, mas vários, que entre tensões e acordos atravessam-se entre si, compondo o cenário de poderes oblíquos. Os poderes oblíquos são descentralizados e multideterminados, se apresentando em contextos e políticas de relação micro e macrofísicas. Esses poderes estão entrelaçados entre si e suas fronteiras se atravessam, já não dando mais para definir onde acaba uma e onde começa a outra, mas não acontecem em uma uniformidade (acontecem de forma assimétrica nas diferentes situações de disputas de força).

Atento a essas disputas de forças, o trabalho *Rikud Vira-Lata* traz, dentre suas discussões, a problematização da lógica de um tradicionalismo substancialista, que pretende através de uma ação de poder resguardar determinada tradição em “uma caixa fechada” na tentativa de imunizá-la da influência externa. Essa lógica ignora que toda a prática cultural que se torna tradição é mutável, pois ela apenas existe a partir de sua significância quanto representação para as pessoas de um grupo em relação ao seu ambiente (que são hoje, em muito, atravessados de informações plurais advindas de diversas partes). *Rikud Vira-Lata* não afronta a tradição, mas faz uma ode a ela. Ele afronta a lógica do tradicionalismo substancialista.

Ressalta-se que o aspecto da descoleção e desterritorialização se tornou uma ação política para o fazer da dança em *Rikud Vira-Lata*. Este envolve elementos da dança israelita, trazendo música, passos específicos e informações a respeito desta cultura e,

também, envolve aspectos de pensamentos contemporâneos de dança para a investigação artística. Desta forma, ele propõe o diálogo e o acesso a públicos distintos. Tanto o público da dança israelita quanto o público da dança contemporânea são acessados através deste trabalho. Por experiência própria, realizando apresentações em diferentes lugares, pude constatar que nem o público da dança israelita era muito familiarizado com a estética da dança contemporânea e tampouco o público da dança contemporânea familiarizado com a dança israelita. Assim, *Rikud Vira-Lata* teve, nas ocasiões em que ele foi apresentado, o potencial de desestabilizar o habitual espaço do colecionismo destes respectivos grupos.

A desterritorialização em *Rikud Vira-Lata* se dá pelo aspecto intercultural entre as culturas de Israel e Brasil e também entre culturas denominadas tradicionais com aquelas que são reconhecidas como contemporâneas. Mas, além disso, se dá pelo deslocamento dos ambientes convencionais onde comumente acontecem os eventos de dança israelita (festivals de dança desta espécie, eventos de instituições judaicas e espetáculos específicos de determinados grupos) e de dança contemporânea (festivals voltados para esta linguagem artística, bienais, fóruns, eventos acadêmicos e espetáculos de grupos/companhias e de artistas independentes que são apresentados em teatros e ambientes diversos). Na mesma proposta de ação política, as ideias de descoleção e desterritorialização andam de mãos dadas por causa de um mesmo ideal: trazer para o espaço dialógico grupos e/ou culturas que se guardam em suas redomas específicas e borrar as fronteiras existentes entre estes.

No caso da área contemporânea da dança, este foi um espaço mais fácil de ser acessado pelo *Rikud Vira-Lata*, em comparação com o ambiente da dança israelita. O pensamento contemporâneo em dança se caracteriza, em tese, por ser mais aberto e democrático, no sentido de não fechar um código corporal específico para o fazer, mas de valorizar quaisquer que sejam as informações que constituem determinado(s) corpo(s) para o fazer da dança. No ambiente da dança israelita o acesso de *Rikud Vira-Lata* naquele meio foi mais complicado, visto que para o pensamento de muitos, que segue a lógica de um tradicionalismo substancialista, ele é uma obra que representa ameaça à estabilidade e sobrevivência daquela tradição, daquela expressão cultural. *Rikud Vira-Lata* segue a

procura de possíveis políticas para atravessar fissuras, em políticas hegemônicas já consolidadas. Atravessa fissuras, borrando fronteiras, limitações, linguagens, sistemas. Como trabalho artístico, propõe uma simbiose com o ambiente, contexto, ideias, sistemas e linguagens nos quais está implicado, fazendo jus ao seu nome: RIKUD VIRA-LATA.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. Tradução de: Selvino José Assmann.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. Tradução de: Vinicius Nicastro Honesko.

ALENCAR, Jorge Luiz. **Do cisne Barbie ao cisne asmático**: comicidade e subversão performativa de identidade em “Chuí” – releitura cênica do balé “O lago dos cisne” feita pelo Grupo Dimenti. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), PPGAC, UFBA, Salvador, 2007a.

_____. **Corpo borrado**: humor e conhecimento na dança. In: IV REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2007, Minas Gerais. Minas Gerais, 2007b. Disponível em: www.portalabrace.org.

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

GEORGE, David. E.R. Performance Epistemology. **Revista Performance Research**, 1996

DAVIDOVITSCH, Fernando. **Rikud vira-lata**: metáforas dos borramentos entre tradição e contemporaneidade na cena da dança. 128 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) –PPGDança, UFBA, Salvador, 2014.

_____. Pisando nos chãos pedregosos da tradição. In: **VIVEncenar: práticas criativas e de ensino em Teatro e Dança**. Curitiba: Ed. CRV, 2015

_____. Tensões políticas na discussão entre tradição e contemporaneidade sobre o fazer da dança. In: **Anais do IV Seminário do PPGDança UFBA**. Salvador: UFBA, 2014

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Gesto** - Revista do Centro Coreográfico do Rio, n.2. Rio de Janeiro: RioArte, Julho de 2003, pg. 7-11.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução: Gustavo Ciríaco. In: **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.

MOURA, Lino Daniel. **Entre Carmens e Severinas**: o flamenca transculturado. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –PPGAC-UFBA, Salvador, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos sobre os estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

Recebido em 04/05/2017

Aprovado em 24/12/2017