

Oásis ou Miragem - a Hibridação e Antropofagia como Processo de Criação em Dança

Andréa Cristiane Moraes Soares*

Resumo:

O que pode ser esperado da utilização de uma metodologia de composição coreográfica norte americana, vinculada a um estilo contemporâneo cujo material técnico de construção da obra será uma dança oriental? Este artigo tem por objetivo refletir sobre a utilização da hibridação e da antropofagia como processos de construção de uma obra de dança oriental e busca refletir sobre a execução da dança em diferentes lugares geográficos, temporais, culturais e corporais e como estes fatores influenciam e são influenciados por meio da atualização de uma obra coreográfica. Para problematizar estas questões, são utilizadas proposições de Mônica Dantas, Helena Katz, Hubert Godard e Nestor Garcia Canclini. O estudo relata um espetáculo de dança do ventre de repertório realizado pela autora em 2010, a fim de discutir os problemas encontrados no decorrer da construção do espetáculo que se utilizou destes processos durante sua concepção. A partir desta abordagem teórica e prática, o artigo espera contribuir incitando a reflexão de que a hibridação sempre implica em uma transformação.

Palavras-Chave:

Hibridação: Antropofagia: Composição Coreográfica: Dança Oriental.

Abstract

What can be expected from the use of a North American methodology of choreographic composition, linked to a contemporary style where the technical material of construction of this project will be an oriental dance? This article aims to reflect on the use of hybridization and anthropophagy as the construction of a work of oriental dance and about the dance running in different geographical locations, temporal, cultural and corporeal and how these factors influence and are influenced by update of a choreographic work. To discuss these questions are used propositions from Monica Dantas, Helena Katz, Hubert Godard and Nestor Garcia Canclini. The study also contains an account of a performance of repertoire of belly dance , carried out by the author in 2010 to discuss the problems encountered during the construction of the spectacle that have used these processes during their production. From this theoretical and practical article it hopes to contribute to encouraging reflection that the hybridization always imply a transformation.

Key words:

Hybridization: Anthropophagy: Choreographic Composition: Oriental Dance.

Em busca de uma dança do ventre livre para expressar-se enquanto linguagem rica de movimentos e possibilidades de criação coreográfica, tenho investigado uma forma de propor a criação coreográfica de dança do ventre na perspectiva contemporânea, utilizando princípios poéticos de Eva Schul¹. Porém, o que se pode esperar da utilização de uma metodologia de composição coreográfica contemporânea onde a ferramenta de construção desta obra será uma dança oriental? Este artigo refletirá, além destas questões, sobre a execução da dança em diferentes lugares geográficos, temporais, culturais e corporais e como estes fatores influenciam e são influenciados pela atualização de uma obra coreográfica.

Para ajudar-me a refletir sobre estas questões, encontrei algumas considerações importantes no texto “Um, Dois, Três, A Dança e o Pensamento do Corpo” de Helena Katz. Em sua tese de doutorado em semiótica, Katz (1994) faz uso de conceitos do autor Ivan Bystrina, sendo eles: os códigos de protolinguagem, os códigos de linguagem e códigos de hiperlinguagem. Os códigos de protolinguagem referem-se ao funcionamento vital do corpo, a linguagem como o mover-se cotidiano a exemplo do caminhar, sentar e do falar, e a hiperlinguagem entendendo-as como as técnicas extracotidianas como o cantar, dançar e atuar, por exemplo.

Segundo o texto, a técnica de um estilo de dança inscreve-se no corpo do bailarino de forma a modificar até mesmo seus códigos de protolinguagem, influenciando seu metabolismo e moldando sua anatomia conforme o treinamento que este corpo recebe. A partir disto, seria correto pensar que uma bailarina brasileira com treinamento e técnica avançada de um estilo oriental poderia desempenhar com a mesma desenvoltura uma obra coreográfica de uma bailarina árabe?

Referindo-se aos rastros permanentes que a dança imprime no sujeito, Helena Katz usa como exemplo a possibilidade de identificarmos um bailarino clássico pelo seu andar, seja ele “brasileiro, russo ou inglês”. Isto porque a técnica rígida do ballet clássico tem o poder de modificar padrões biológicos de seus praticantes. Ela define matriz técnica do bailarino como sendo o estilo que ele pratica, que edifica uma impressão material, do neurônio para a musculatura, e questiona-se sobre a permanência do rastro cultural, ou, o “sotaque” da nacionalidade do bailarino na execução de sua matriz técnica.

Segundo a autora, estudar a dança buscando comprovar uma nacionalidade do movimento é um “diletante exercício impressionista”. Isto porque para ela o corpo que dança é um corpomídia, é um corpo em comunicação com o ambiente. Assim, o raciocínio baseado em influência (da cultura) é substituído por transmissões de informações como um processo permanente de contaminação. O corpomídia é um corpo em permanente processo de atualização, que troca informações com o ambiente constantemente, modificando-o e sendo modificado por ele (relação do corpomídia com o presente expandido, por onde presente passado e futuro interagem).

É possível estabelecer um paralelo entre a teoria de Katz e a teoria de hibridação de Nestor Garcia Canclini (2011), onde o mundo moderno e as rápidas trocas de informações contribuem para contaminação entre culturas. Em seu artigo “Culturas Híbridas e Estratégias de Comunicação”, Canclini identifica em diversos artistas a tendência de criações e rituais liminares menos preocupados com a preservação da pureza do que com a produtividade das mesclas. Esta tendência parte dos conflitos da modernidade latino-americana (neste estudo ele embasa sua teoria sobre a perspectiva da América Latina). Para o autor, estas mesclas decorrem de uma imposição da modernidade e são relatos de como foi possível a hibridação do moderno desejado e do tradicional do qual não querem desprender-se e, portanto, dar conta de nossa heterogeneidade multitemporal e torná-la produtiva. Canclini afirma que devido a isso o termo hibridação não faz sentido sem a utilização de outros conceitos dos quais os principais são: modernidade - modernização - modernismo, diferença - desigualdade - heterogeneidade multitemporal, reconversão (conceito oriundo da economia). Segundo aponta, os processos de hibridação não são planejados e ocorrem de diferentes formas, portanto o objeto de estudo de Canclini não é a hibridez e sim a hibridação.

Concordam os autores, portanto, que manter uma cultura estagnada e protegida da modernidade em uma sociedade com acesso à modernização não é possível, como afirma Canclini ao dizer que os processos de hibridação não são planejados. Helena Katz aprofunda-se nesta ideia quando propõe a modificação e atravessamento da cultura pelo corpo. Para ela, o corpo é também agente deste fenômeno. Prova disso encontrei em seu texto “Visto de Entrada e Controle de Passaporte da Dança Brasileira”, contendo apontamentos importantes sobre este tema. A autora apoia-se em Homi Bhaba para sustentar sua tese de que o lugar, ou entrelugar, da cultura é o corpo. Para Katz, “a própria noção de cultura nacional como a de um recipiente que contém um conjunto de tradições históricas e étnicas apoiadas na transmissão deixa de ser sustentável

¹ Pioneira da dança contemporânea no sul do país, formadora de vários intérpretes importantes da cena contemporânea sul brasileira, ex aluna de Hanya Holm em Nova Iorque.

por fazer parte do trânsito sempre aberto que caracteriza os sistemas sociais”. Encontra-se hibridação também em suas considerações:

A senha, portanto, está na capacidade de deixar de ontologizar o aspecto brasileiro da dança brasileira para entendê-lo como mestiçagem, como hibridação. O corpo que dança canibaliza todas as informações com as quais tem contato continuado. E, se as informações vêm ganhando maior velocidade de disseminação, é com esse novo traço social que o corpo se constitui como corpo que dança. (KATZ, 2004)

A ideia de canibalização provém do conceito de antropofágico que, por sua vez, emergiu do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade em 1928, conforme explica a pesquisadora Mônica Dantas:

Como bem sabemos, O Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade em 1928 difundiu os princípios da antropofagia. Ele retoma a ideia de canibalismo ritual praticado pelos índios da tribo Tupinambá e propõe a ação antropofágica: devorar a cultura estrangeira, digeri-la e assimilá-la seletivamente para restaurar seu próprio patrimônio cultural. Assim, passar da lógica da assimilação ao modo antropofágico foi um gesto e um desejo necessários. (DANTAS, 2011)

Esta noção guiou os estudos etnográficos presentes no artigo “Corpos em trânsito/ corpos antropofágicos: criação coreográfica e construção de corpos dançantes em *Marché aux puces*”. Segundo a autora Mônica Dantas, os corpos dançantes da obra *Marché aux puces*, de autoria de Sheila Ribeiro, são corpos antropofágicos porque originam-se a partir da “mistura de referências corporais, técnicas, poéticas e estéticas pertencentes a estilos e tradições diversas.” (DANTAS, 2011, p. 21).

A antropofagia na dança refere-se ao modo com que o corpo assimila um movimento, uma técnica e digere-o, revelando-o por meio de sua corporeidade. Para Dantas, a matéria coreográfica são os corpos dançantes de uma obra, enquanto a assinatura coreográfica são as formas de organização da obra. Dantas afirma que “o corpo vibrátil - corpo antropofágico - reconfigura o mundo tal como ele se apresenta ao corpo. Trata-se então de um conhecimento por vibração e contaminação, diferente de um conhecimento por representação e imitação.” O estudo aponta, entre os processos de criação do espetáculo que dá nome ao seu artigo, processos de ingestão, digestão e encarnação da obra próprios da noção antropofágica.

Hibridação e Antropofagia na construção do Espetáculo Awalin

Uma experiência importante para mim e que traz um elemento novo para esta reflexão, foi a construção do espetáculo “Awalin², As Estrelas do Mundo Árabe”. Foi um espetáculo desafiador, tanto em sua proposta quanto em sua execução. A começar pelo elenco: um grupo de bailarinas que haviam se inscrito para participar de um curso que ministrei em minha escola com título “Formação de Bailarinas”³. Os encontros eram mensais, o que invalidaria qualquer possibilidade de uma homogeneização da técnica das alunas. Assumi, então, o papel de orientadora na construção do espetáculo. Awalin tinha como objetivo contar a história de grandes bailarinas árabes da época do cinema romântico egípcio através do vídeo e da dança, e foi um instrumento importante para o desenvolvimento teórico e prático daquelas alunas. Antes de cada dança, um pequeno vídeo relatava fatos importantes da vida e obra de cada artista. A imagem seguia expandida ao fundo do palco com uma coreografia interpretada pela atriz-bailarina, e a aluna deveria interpretar, em frente da imagem, a coreografia idêntica àquela que era projetada. O objetivo era “ingerir” a coreografia da atriz-bailarina assistindo detalhadamente ao vídeo, digerir seus passos, e encarnar a obra da forma mais próxima possível a que estaria projetada por trás da aluna.

² Awalin em árabe significou na época de entrada da comitiva napoleônica, um grupo de mulheres que atuavam na dança de forma profissional e culta.

³ Curso teórico-prático destinado ao aperfeiçoamento de bailarinas do interior do estado com duração de 60 horas, sendo 1 encontro mensal de 6 horas cada.



foto 1: Bailarina Gabriela Chultz interpretando Nadia Gamal no filme indiano Prem Pujari de 1970. Fotógrafo Christian Hiller. Espetáculo Awalin. Porto Alegre, teatro Renascença. Direção Muna Zaki.

Marquei aulas individuais com as alunas a fim de decuparmos⁴ os movimentos do vídeo. Nesta etapa, já encontramos nosso primeiro grande desafio, que me remete às ideias que apresentei até aqui: por mais que entendêssemos o que a bailarina executava, por maior a técnica que a aluna intérprete tivesse, o movimento não era o mesmo. A corporeidade da bailarina egípcia da década de 40 e da aluna brasileira dos dias de hoje revelou diferenças sutis aos olhos de quem vê, mas imensas para nós que a executávamos. Um pequeno exemplo é a forma com que as egípcias produziam os acentos de quadril: por meio de contrações musculares muito potentes, enquanto nós, para reproduzirmos a mesma potência precisávamos realizar flexões curtas nos joelhos. Muitos foram os movimentos que tivemos que desconstruir em nós para tornar nosso corpo receptivo àquela nova-velha forma de dançar. O que mostramos no palco, portanto, foram contornos semelhantes às obras criadas pelas próprias egípcias que eram, além de autoras, as intérpretes de seus movimentos na película.

Helena Katz também reflete sobre semelhante proposta quando avalia o samba e sua passagem pelo tempo:

Um corpo que samba hoje requebra diferente do samba dançado há 40 anos, quando as relações entre carnaval e televisão não eram como agora, tampouco o contrato entre morro e cidade. Com isso, a própria noção de como era o samba e o corpo que sambava há 40 anos também se modifica, uma vez que é com o olhar

⁴ “Decupagem” é um termo utilizado na área de produção de cinema e vídeo que significa descrever em detalhes uma imagem de arquivo. Eu emprego esta palavra em dança quando é necessário descrever em detalhes o movimento, a fim de que a bailarina possa reproduzi-lo em seu corpo conscientemente.

de hoje que os lembramos. As informações vão encostando e transformando, tanto a si mesmas (o passado do samba, no caso) quanto o ambiente (o corpo que dança esse passo), quanto a própria ideia de samba, tanto a de hoje quanto a do passado e a do futuro. (KATZ, 2004)

Desta forma, olhamos com nossos olhos de hoje a interpretação da obra de 50 a 60 anos atrás e a reinventamos, a partir da minha leitura (a decupagem do movimento do filme) e a atualização da obra na execução da aluna a partir de sua própria impressão digital. A assimilação da obra foi alcançada apenas de maneira global, delineando contornos.

Seguindo a reflexão, Katz afirma que a coreografia carrega em si mesma algo de seu autor, uma espécie de impressão digital. Sendo o coreógrafo mais receptivo às “impressões prévias que cada corpo porta”, a obra será a fusão de ambas as impressões, resultando em uma construção conjunta, o que a autora denomina caligrafia de corpos. No caso do espetáculo *Awalin*, eu participei como dinamizadora da comunicação entre coreografia e aluna intérprete quando decupei para elas as sequências de movimentos da obra que havíamos escolhido. Além da impressão digital da autora da coreografia, a bailarina atriz egípcia, a obra sofreu a degradação a partir de minha decupagem, uma ocidental do ano de 2010 (ano em que realizamos o espetáculo), passando pelo corpo da aluna a partir de seu processo antropofágico de assimilação dos movimentos.

Hibridação e antropofagia são sistemas de transformação cultural, com a diferença, no meu entender, que a Hibridação acontece de forma não planejada, enquanto a Antropofagia é um sistema consciente de assimilação da cultura estrangeira. É o corpo híbrido que se propõe a canibalizar e enformar, usando o termo de Katz, a dança. Híbrido, portanto, será o resultado.

Voltando à questão da criação de uma coreografia de dança do ventre por meio de princípios estéticos contemporâneos de Eva Schul, concordando que a coreografia inevitavelmente será híbrida, por ser interpretada por uma brasileira e não por uma egípcia, a obra resultante continuará sendo dança do ventre. A obra que criaremos fará uso dos movimentos que compõem a dança do ventre ou serão criados a partir deles. A assimilação se dará a partir destes movimentos e pode conter movimentos da técnica de Eva Schul, caracterizando seu caráter antropofágico.

O corpo que dança e canibaliza todas as informações com as quais tem contato continuado, evidencia que a técnica treinada tende a imprimir “rastros indelévels” no corpo que a atualiza, neste caso, a técnica da dança do ventre.

No entanto, nenhum corpo é igual a outro e nem o tempo e o momento é igual ao outro. Cada execução da obra é uma aproximação semelhante à sua primeira execução. De uma cultura para outra, a corporeidade carrega consigo diferentes impressões que enformam os movimentos, dando-lhes especificidades, ainda que sutis.

A obra coreográfica, ou nível de hiperlinguagem, está vinculada aos níveis de linguagem corporal que lhes dão existência (a corporeidade de cada bailarino), ou seja, uma coreografia toma forma no corpo de um bailarino a partir de sua matriz técnica e, ao mudar de corpo que é constituído por outra matriz técnica não encontra, a obra, o mesmo resultado. A obra é, portanto, única no tempo, no espaço e arrisco dizer, no corpo em que se realiza.

A autenticidade e a preservação do estilo clássico oriental da dança do ventre, estando nós tão longe geograficamente, é uma ideia enganosa. Isto é uma verdade que se precisa reforçar, já que em Porto Alegre este engano por muito tempo foi o ideal estético de nós, praticantes.

Não significa, no entanto, que o que reproduzimos hoje em Porto Alegre não seja dança do ventre, mas uma dança do ventre revestida pelas referências individuais e socioculturais de um certo corpo do sul do Brasil que a reproduz. A mesma música, as mesmas regras, os mesmos passos carregados de uma especificidade que nos é comum. Diz Helena Katz que não existe uma nacionalidade da dança, no sentido de não existir uma característica única e comum à todo o brasileiro. Eu, porém, arrisco lançar a ideia de que existe sim, uma tendência comum. Algo como um traço que influencie a percepção e por fim, a execução da “odalisca” portoalegrense. Hubert Godard em seu texto serve como apoio à esta ideia:

A organização gravitacional de um indivíduo é determinada por uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais.(...) Qualquer modificação do meio levará a uma modificação da organização gravitacional do indivíduo ou do grupo em questão. A mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para esta mitologia. Determinadas representações do corpo que surgem em todas as telas de televisão e de cinema participam na constituição dessa mitologia. A arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no

qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual. (GODARD, 1995)

Para Godard, mitologias do corpo são formadas por ideais de si e do outro a partir de quadros de referência que servem como modelo para o sujeito. No Egito, as mulheres bonitas são aquelas que têm um corpo grande, largo e forte, não roliço, mas exuberante. O padrão de beleza ocidental, com o corpo magro e longilíneo não encontra, no Egito, a mesma aceitação. Se no ocidente o auge da beleza da mulher encontra-se em seus 20 ou 30 anos, no Egito as bailarinas só alcançam reconhecimento depois dos 30 anos. Isto porque é depois dos 30 que a mulher domina sua feminilidade de mulher, mais do que de menina. Prova disso é que as bailarinas de maior renome no Egito como Randa, Dina e Soraya têm mais de 40 anos. Outros padrões, outras mitologias, outros corpos, outra forma de dançar.

Conclusão

Comparando as afirmações de Katz quanto à autenticidade do samba, considerando que cada corpo é único no tempo e espaço, e a experiência vivida no espetáculo *Awalin*, concordo com a autora quando ela afirma que não existe uma expressão de autenticidade nacional, aqui referindo-se a autora a uma dança típica brasileira. Porém, apesar de cada corpo ser único, a formação cultural de indivíduos de mesma nacionalidade constrói mitologias de corpo comum entre eles, facilitando uma construção corporal semelhante. Levando estas considerações para meu estudo, também seria impossível acreditar em uma autenticidade de qualquer dança étnica, seja ela oriental ou ocidental. Todos os corpos e etnias modernas estão sujeitas a hibridações e contaminações⁵. O corpomídia está em constante troca de informações, tanto no Oriente quanto no Ocidente. Mesmo se a coreografia for elaborada com o maior grau de “autenticidade”, o corpo que a atualiza é moderno, contaminado por transmissões constantes de informações. Nem mesmo no Oriente, portanto, seria possível encontrar uma expressão de autenticidade da dança árabe em relação a ela mesma há anos atrás.

A experiência com o espetáculo “*Awalin*” exemplifica a forma com que corpos diferentes e distantes no tempo, cultura e espaço percebem, recebem e enformam um movimento. O que é relatado em teorias foi percebido por nós corporalmente à medida que tentávamos reproduzir os gestos daquelas imagens que moviam nossos corpos e espíritos. Nós, dançarinas brasileiras do século XXI, portamos em nosso corpo todos os atravessamentos de hibridações, modernizações e, com estes olhos de hoje buscávamos reviver aqueles corpos. O espetáculo atingiu seu objetivo de formar as alunas e de informar o público, mas nós jamais poderíamos reviver com exatidão aqueles movimentos.

Quanto à experiência a que minha dissertação de mestrado se propõe, embora utilizando uma metodologia de composição contemporânea, eu enquanto coreógrafa e intérprete, posuo uma matriz técnica baseada na dança do ventre. É através desta hiperlinguagem que meu corpomídia com sua própria protolinguagem e linguagem, dará forma e sentido à obra. Ainda que tenha, a partir de setembro de 2012, passado a frequentar as aulas de Eva Schul, não será possível fazer com que sua técnica predomine à linguagem da dança do ventre.

A técnica de Eva Schul será um sistema operacional. A partir de seus princípios pude compreender mais sobre sua poética e frequentando suas aulas também busquei com que meu corpo compreendesse as diferenças de fluxo de energia em que estão imbricados o corpo dançante em sua técnica. Dentre as principais características da obra de dança contemporânea Mônica Dantas destaca:

A mistura de diferentes formas de dança, a transversalidade entre as disciplinas artísticas, a fragmentação do espaço cênico, a integração de métodos de treinamento corporal de origens diversas constituem certos elementos próprios à cena contemporânea em dança, que também é influenciada pelo aumento do fluxo migratório de dançarinos e coreógrafos e pela aceleração das trocas de informação em escala mundial. (DANTAS, 2011, p. 13,14)

O oásis no deserto não é uma utopia. É possível, portanto, chegar a esta fonte de re-

⁵ A perspectiva da abordagem de Canclini para a modernidade é a etapa histórica, para a modernização sua perspectiva é a socioeconômica, que vai construindo a modernidade e os modernismos, sendo estes últimos os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico. (CANCLINI, 2011, P.23)

novação utilizando a técnica da dança do ventre como matriz para atualizar uma coreografia contemporânea. Contemporânea porque, além de utilizar tais princípios estéticos, repensa sua formatação encapsulada em um tempo e espaço inexistentes. Contemporânea porque permite hibridações, mestiçagens e inovações. Dança do ventre contemporânea, portanto, transformando o oásis em uma fonte de inspiração possível.

Referências

CANCLINI, Nestor G. Culturas Híbridas e Estratégias de Comunicação. In: Estudos sobre las culturas contemporâneas. Época II. Vol.III Número 5, junho 1997. Colima. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, Espana y Portugal. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/316/31600507.pdf>> Acesso em: 10 junho de 2012.

DANTAS, Mônica. Corpos em trânsito/corpos antropofágicos: criação coreográfica e construção de corpos dançantes em Marché aux Puces. In: NORA, Sigrid. (org). Húmus 4. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.p.13-21.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R. SOTER, S. Lições de dança 3. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade, 1995, p. 11-35.

KATZ, Helena. Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo. São Paulo: PUC-SP, 1994. (Tese de doutorado em comunicação e semiótica).

KATZ, Helena. Visto de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CALCANTI, Lauro. Tudo é Brasil. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61149602185.jpg>>. Acesso em: 25 de julho de 2012.