



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

FERNANDO DAVIDOVITSCH

**RIKUD VIRA-LATA:
METÁFORAS DOS BORRAMENTOS ENTRE TRADIÇÃO E
CONTEMPORANEIDADE NA CENA DA DANÇA**

Salvador
2014

FERNANDO DAVIDOVITSCH

**RIKUD VIRA-LATA:
METÁFORAS DOS BORRAMENTOS ENTRE TRADIÇÃO E
CONTEMPORANEIDADE NA CENA DA DANÇA**

Dissertação do Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, apresentada à banca examinadora como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dra. Lenira Peral Rengel

Salvador
2014

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Davidovitsch, Fernando.

Rikud vira-lata : metáforas dos borramentos entre tradição e contemporaneidade na cena da dança / Fernando Davidovitsch. - 2014.
128 f.: il. + 1 DVD.

Orientadora: Profª. Drª. Lenira Peral Rengel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

1. Rikud vira-lata. 2. Dança. 3. Metáfora. 4. Fusão cultural. 5. Tradição (Judaísmo).
6. O Contemporâneo. I. Rengel, Lenira Peral. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3
CDU - 793.3

FERNANDO DAVIDOVITSCH

**RIKUD VIRA-LATA:
METÁFORAS DOS BORRAMENTOS ENTRE TRADIÇÃO E
CONTEMPORANEIDADE NA CENA DA DANÇA**

Dissertação do Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, apresentada à banca examinadora como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Banca examinadora

Lenira Peral Rengel – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Helena Tânia Katz _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Carolina Dias Laranjeira _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à vida que tão bela se constitui de várias etapas que nascem e morrem, (re)nascem e morrem, incessantemente. Aqui jaz mais um ciclo muito bem vivido, que em espírito de experiência acompanhará as outras jovens que hão de surgir.

Antes de qualquer pessoa, dirijo meu agradecimento à minha mãe que mesmo territorialmente distante me acalenta no colo do seu coração, dando-me segurança e coragem para os desafios da vida. És minha fortaleza!

Agradeço à minha orientadora Lenira Rengel que sempre estabeleceu uma relação dialógica comigo, tendo sensibilidade de se colocar no meu lugar para captar os mais minuciosos detalhes das ideias que eu almejava desenvolver e também me auxiliou não só nas orientações acadêmicas, mas nas minhas conquistas profissionais, que surgiram oportunamente neste momento de minha vida.

Agradeço aos meus irmãos que me emanam energias positivas de torcida pelo meu sucesso.

Agradeço aos meus avós Abracha, Ácia, Helena e ao meu pai Aron (in memoriam) por terem vibrado durante toda a vida deles energias de amor, proteção e luz para a minha estrada e que com certeza, de um outro lugar, continuam vibrando.

Agradeço à Zezé, que me criou contribuindo para que eu me tornasse a pessoa que sou.

Agradeço a todos os meus colegas da turma de mestrado que compartilharam e trocaram ideias, contribuindo para as reflexões que alimentaram os estudos nesta pesquisa e que, além disso, fizeram deste ciclo um momento prazeroso e inesquecível da minha vida.

Agradeço a todos os professores deste PPGDANÇA-UFBA que foram, cada um com a sua particularidade, essenciais para a minha formação como pesquisador mestre em dança.

Agradeço à FUNARTE que, através do projeto de residência artística Outras Danças 2012-Brasil/Uruguai/Argentina, possibilitou que a investigação artística *Rikud Vira-*

Lata se desenvolvesse mais, aprofundando conceitos, discussões e experimentação de corpo e movimento.

Agradeço a todos os integrantes da residência artística Outras Danças 2012-Brasil/Uruguai/Argentina que, cada um com suas contribuições em conversas e através de intercâmbios artísticos, se borraram comigo e, de alguma forma, estão presentes em *Rikud Vira-Lata*.

Agradeço às Carois Frinhani e Diniz por terem colaborado diretamente em alguns momentos do processo de criação em *Rikud Vira-Lata*, através do trabalho com tecnologia digital e figurino. Vocês foram também co-criadoras deste meu filhote.

Agradeço aos meus amigos e amigas do peito que sei que estão sempre torcendo por mim.

Agradeço ao pessoal da secretaria, da limpeza, dos salgados e da portaria por fazerem da escola um ambiente agradável pelo qual eu passei muitas horas do dia durante estes últimos anos.

Agradeço à Escola de Dança da UFBA que foi um ambiente abençoado para a minha vida, só me trazendo alegrias e me tornando uma pessoa melhor, tanto em conhecimentos específicos de dança, quanto como ser social.

Agradeço ao PPGDANÇA-UFBA por ter me dado a oportunidade de me desenvolver como pesquisador, cujo resultado pode ser apreciado neste presente material.

Por fim, para este ciclo que se fechou, dedico o meu agradecimento maior ao meu DEUS que me orientou e me conduziu por caminhos que me levaram até este programa de pós-graduação em dança da UFBA.

DAVIDOVITSCH, Fernando. **Rikud vira-lata**: metáforas dos borramentos entre tradição e contemporaneidade na cena da dança. 128 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

A presente pesquisa tem como abordagem os modos como a ideia de híbrido e/ou borramentos de fronteiras entre tradição e contemporaneidade foi construída no trabalho de dança, de autoria própria, *Rikud Vira-Lata*, que é o objeto de investigação neste estudo. *Rikud Vira-Lata* (*rikud* significa dança em hebraico) é um trabalho artístico que, por meio de uma autobiografia de um corpo judeubrasileirobrasileirojudeu na contemporaneidade, coloca em discussão temas como borras culturais, tradição israelita, corpo e identidade. Este estudo aporta-se na compreensão de que metáfora não está apenas restrita ao sistema linguístico verbal, mas que está, também, atrelada às nossas experiências corporais diárias, sendo uma ação cognitiva e que, assim, agimos por meio do procedimento metafórico. Como metodologia realizou-se a observação dos vídeos dos resultantes coreográficos em *Rikud Vira-Lata* entre os anos de 2011 e 2013 e foi feito o levantamento e revisão bibliográfica para o estudo dos substratos conceituais que referenciam esta investigação artística. Os principais teóricos que subjazem os aportes conceituais nesta pesquisa são das áreas de Estudos Culturais (CANCLINI, 2011, HALL, 2006), Ciências Cognitivas (LAKOFF e JHONSON, 2002), Artes Cênicas (ALENCAR, 2007a, 2007b), Estudos do Corpo (RENGEL, 2007a, 2007b, 2009, DOMENICI, 2004, KATZ e GREINER, 2005, GREINER, 2005) e Semiótica (PLAZA, 2010, SANTAELLA, 1990). O objetivo de tal pesquisa foi, então, analisar alguns resultantes coreográficos do trabalho artístico de dança *Rikud Vira-Lata*, desenvolvido entre os anos de 2011 e 2013, a fim de identificar como a metáfora do híbrido e do borramento entre tradição e contemporaneidade traduz-se através de um sistema de signos próprios da dança.

PALAVRAS-CHAVE: Rikud Vira-Lata. Metáforas. Borramentos. Tradição. Contemporaneidade.

DAVIDOVITSCH, Fernando. **Rikud vira-lata**: metaphors of the blurring between tradition and contemporaneity in the dance scene. 128 pp. ill. 2014. Master Dissertation (Master in Dance) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

This research has the approach about the ways the idea of hybrid and / or blurring of boundaries between tradition and contemporaneity was built in my work of dance *Rikud Vira-Lata*, that is the subject of the investigation in my study. *Rikud Vira-Lata* (*rikud* means dance, in hebrew) is an artistic work that, through an autobiography of a jewbrazilianbrazilianjew in contemporary times, puts in discussion topics as cultural blurring, Israeli tradition, body and identity. This study brings up the understanding that metaphor is not just restricted to verbal language system, but is also linked to our daily bodily experiences, being a cognitive action and thus we act through metaphorical procedure. As methodology, was done the observation of the videos of three configurations of the choreographic work *Rikud Vira-Lata* between the years 2011 and 2013, and readings for the bibliographical study of conceptual substrates that reference this artistic research. The main theoretical concepts that underlie this research are from the areas of Cultural Studies (CANCLINI, 2011, HALL, 2006), Cognitive Sciences (LAKOFF and JHONSON, 2002), Performing Arts (Alencar, 2007a, 2007b), Studies of the Body (RENGEL, 2007a, 2007b, 2009, DOMENICI, 2004, KATZ and GREINER , 2005 GREINER, 2005) and Semiotics (PLAZA, 2010, SANTAELLA, 1990). The purpose of this research was analyze some of the configurations of the artistic work of dance *Rikud Vira-Lata*, developed between the years 2011 and 2013, to identify how the metaphor of the hybrid and the blurring between tradition and contemporaneity is reflected through a system of signs of the dance.

Keywords: *Rikud Vira-Lata*, Metaphors, Blurring, Tradition, Contemporaneity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	UM CORPOMENTE (RIKUD) VIRA-LATA	16
2.1	PASSADO (E) PRESENTE	16
2.2	O CORPO MENTE... NÃO MENTE? TODO MUNDO É CORPOMENTE/CORPONECTIVO!	20
2.3	<i>RIKUD VIRA-LATA</i> : O TÍTULO.....	29
3	PEDIGREE, OU NÃO PEDIGREE? EIS A QUESTÃO	34
3.1	TRADIÇÃO COM PEDIGREE	34
3.1.1	Imuniza Cão: A Guerra Pelo Pedigree	44
3.1.2	Políticas do C(h)ão	47
3.2	DANÇA ISRAELITA: NOVA REFERÊNCIA AO PEDIGREE JUDAICO.....	50
4	VIRA, VIRA, VIRA, VIROOOOOUUU... VIRA-LATA!	60
4.1	PROCESSOS DE HIBRIDACÃES E CORPOS VIRA-LATAS	60
4.2	DISSOLUÇÃO DAS LINHAS DE FRONTEIRAS: UMA CÃOPLEXIDADE VIRA-LATA	73
5	VIRANDO AS LATAS DOS RESULTANTES COREOGRÁFICOS DO TRABALHO DE DANÇA <i>RIKUD VIRA-LATA</i>	78
5.1	PRIMEIRO RESULTANTE: 2011	78
5.2	SEGUNDO RESULTANTE: 2012	90
5.3	TERCEIRO RESULTANTE: 2013.....	106
6	CONSIDERAÇÕES	119
	REFERÊNCIAS	125
	ANEXO	128

1 INTRODUÇÃO

Para iniciar esta dissertação, que tem como abordagem um trabalho investigativo de autoria própria, construído a partir de determinados referenciais autobiográficos, creio que seja necessário me apresentar para você, leitor. Como já visto na capa deste trabalho, meu nome é Fernando Davidovitsch e tenho 32 anos. Sou brasileiro carioca e também sou judeu ashkenazi¹ cohen². Descendo de uma família sobrevivente do holocausto da 2ª Guerra Mundial, que chegou ao Brasil refugiada da Europa e, assim, convivi com avós de sotaque estrangeiro e cheios de histórias sobre este episódio de suas vidas. Passava o meu cotidiano na bela cidade do Rio de Janeiro, transitando por suas ruas, frequentando suas praias, sua boemia noturna, suas rodas de samba e seus espaços culturais, ao mesmo tempo em que eu frequentava clubes e movimentos juvenis judaicos, estudava em escola israelita e dançava em grupos de dança israelita. Vivia no Rio de Janeiro com uma convivência social junto à comunidade judaica carioca.

Minha família não é religiosa, muito menos ortodoxa. Mas comemoramos regularmente, todo ano, as festas principais (assim como católicos não religiosos fazem com o Natal), como o Pessach³, o Rosh Hashaná⁴ e o Iom Kipur⁵. Religiosamente transito por crenças diversas, frequentando sinagogas, centros espíritas cardécistas, terreiros de Umbanda e Candombé e já experimentei o Santo Daime. Sou simpatizante de algumas filosofias espiritualistas orientais, principalmente indianas, visto que adquiri conhecimento sobre ela por ter quase me formado em curso para instrutor de Yoga, no qual tive que estudar sobre o pensamento hinduísta.

¹ É o nome dado aos judeus provenientes da Europa Central e Europa Oriental.

² Dentro do judaísmo, Cohen é uma classe de pessoas que possuem a tradição e reconhecimento da comunidade judaica como descendentes da casta sacerdotal.

³ Festa que relembra a história de Moisés, mais especificamente sobre o episódio da saída do povo judeu escravizado do Egito.

⁴ Ano novo judaico, que já está em 5775.

⁵ É o dia do perdão. Os judeus tradicionalmente observam esse feriado com um período de jejum de 25 horas e oração intensa. O jejum se inicia no crepúsculo no décimo dia do mês hebreu de Tishrei (que coincide com Setembro ou Outubro), continuando até ao seguinte pôr do sol.

A dança israelita foi meu primeiro contato com dança. Iniciei o meu aprendizado, aos 9 anos de idade, na escola israelita Avraham Liessin e prossegui a prática no movimento juvenil judaico Hashomer Hatzair⁶, posteriormente assumindo nele a função de coreógrafo do grupo de dança, aos 16 anos. Meu contato com demais modalidades de dança, como o balé, dança moderna, contemporânea e outras práticas corporais (como de circo e teatro) começaram a acontecer quando fui morar em Mariana, no interior de Minas Gerais, aos 19 anos, para estudar Letras, e não tinha mais a dança israelita para praticar (não há comunidade judaica neste lugar). Quando me mudei para Belo Horizonte, para iniciar minha carreira docente como professor de Língua Portuguesa, conheci pessoas da comunidade judaica da capital mineira e comecei a atuar como professor e coreógrafo de dança israelita com os adolescentes e jovens judeus de lá, realizando apresentações na própria cidade e levando-os para grandes festivais de dança israelita no Rio de Janeiro (o *Hava Netze Bemachol*) e São Paulo (o *Carmel*). Em Belo Horizonte, entrando em contato com eventos como o FID (Festival Internacional de Dança) e com trabalhos de artistas da dança contemporânea da cidade, como Marcelo Gabriel, Dudude Herman e outros, comecei a reformular minha visão sobre modos compositivos do fazer da dança.

Reconheci que antes daquelas experiências, dentro do ambiente da dança israelita eu nunca havia acessado aqueles tipos de informação em dança, que me levavam para outros lugares de apreciação estética e reflexões sobre arte e outros assuntos. Pensei então: como seria possível trazer alguns elementos destes fazeres em dança contemporânea para hibridizar com os fazeres coreográficos em dança israelita? Como se poderia construir um trabalho coreográfico a partir dos elementos da dança israelita, de forma que essa fosse levada para um lugar de apreciação estética outro, que não apenas aquele de alcançar uma beleza formal a partir de uma dança construída com base em uma música e que é bem executada (conforme comumente se vê nos festivais e espetáculos deste gênero de dança)?

Imaginava várias possibilidades criativas, porém, durante um certo período de tempo eu não sabia por onde começar e tampouco parecia que havia possibilidades

⁶ Hashomer Hatzair (tradução: guardiões da juventude) é um movimento juvenil judaico, laico, que tem como filosofia o sionismo, o socialismo e o escaltismo. No Rio de Janeiro e outras cidades do Brasil que tem este ou outros movimentos juvenis judaicos, Sábado é o dia em que os jovens judeus se encontram e desenvolvem suas atividades neste lugar. Movimentos juvenis judaicos assumem a função de trabalhar uma educação judaica, de maneira informal.

que propiciassem oportunidade de desenvolver estas ideias (muitas delas foram concretizadas no período de minha graduação em dança, na Universidade Federal da Bahia). Dentre as curiosidades que me inquietavam sobre o modo de fazer trabalhos artísticos em dança israelita, posso destacar algumas as quais me recordo: que tipo de transformações se poderia experimentar nos movimentos típicos desta expressão de dança? Que outros ambientes poderia acontecer uma apresentação cênica que não a do palco italiano? Que possíveis reflexões sobre dança israelita eu poderia propor ao público? Como se poderia mesclar os seus códigos com os de outras modalidades de danças? Quais outras possíveis transformações que se poderiam fazer nas estruturas padrões da tradicional dança israelita?

A primeira experimentação por mim realizada foi a *Contemporary Presentation Of Israeli Dance* (tradução: “Apresentação Contemporânea de Dança Israelita”), encenada no espaço *Beit a Noach a Ivrit*, em Jerusalém (Maio de 2009). Nessa época eu estava em Israel estudando, como bolsista, no curso *Kesher-Art*, para formação como professor e coreógrafo de dança israelita (mesmo que eu já atuasse como tal, eu necessitava do papel de um diploma que me atestasse profissionalmente). Neste trabalho, eu, o performer em cena, não dançava, mas a apresentação em seu todo fornecia elementos característicos (música, figurino, coreografia e tema) de um trabalho de dança israelita, o que gerava no público a dúvida sobre a aceitação deste como uma apresentação de dança israelita. Neste trabalho cada espectador recebia um questionário que indagava as necessidades da presença dos elementos música, figurino, coreografia e temática em uma apresentação de dança israelita. Em seguida eu entrava em cena, vestido com figurino típico, e uma projeção que continha imagens de um grupo que dançava uma coreografia tradicional israelita era lançada ao fundo. Eu me mantive durante todo o tempo à frente imóvel. Foi proposto ao público, então, que respondessem no questionário (que eu recolhi no final) se esta apresentação poderia ser considerada como uma apresentação de dança israelita. Ao final, fui bastante indagado pela professora do espaço, que havia me oportunizado a realização de uma apresentação. Ela nervosamente expressou sua impressão para com a obra.

Figura 1 – Conversa com uma espectadora após uma apresentação.



Fotógrafa: Sueli Windholz, Jerusalém, 2009. Arquivo pessoal do autor.

Ao entrar no curso de graduação em dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), desenvolvi um pouco mais este trabalho mantendo a estrutura do questionário, experimentando dançar uma coreografia de dança israelita nu e no silêncio e também dançar uma música folclórica israelita com o figurino tradicional, mas com passos da técnica do balé clássico. O desdobramento destas experimentações me levou enfim a iniciar o processo de criação na investigação artística que será tratada nesta dissertação: *RIKUD VIRA-LATA*.

Rikud Vira-Lata (*Rikud* significa dança em hebraico) iniciou-se em 2011 como investigação dentro do curso de graduação da UFBA, no Módulo Processos Criativos III. A ideia inicial que motivou o desenvolvimento deste trabalho surgiu da curiosidade de como os passos técnicos da dança israelita poderiam ser executados com outras partes do corpo. O começo do estudo para este processo criativo teve como base a realização de novas investigações corporais na dança israelita, a partir dos princípios de movimentos de sua própria técnica e também a possível interação entre a dança israelita e recursos tecnológicos digitais. Tratava, assim, de uma

articulação entre tradição e contemporaneidade, através da proposta de hibridismo da dança israelita com atuais formas de concepções cênicas e outras técnicas (e/ou corporalidades) de dança. Esta investigação configurou o primeiro resultante que será abordado de forma mais detalhada nesta dissertação.

A partir do ano de 2012, como aluno bolsista do Programa Institucional de Bolsas à Iniciação Científica (PIBIC), cujo projeto era referente à pesquisa em *Rikud Vira-Lata*, esta investigação artística passou a ser trabalhada através de uma metodologia teórico-prática, na qual tanto os laboratórios corporais sugeriam emergências de novas leituras, quanto as leituras sugeriam emergências de novos laboratórios corporais. Durante o período da pesquisa PIBIC, para o desenvolvimento da pesquisa teórico-prática em *Rikud Vira-Lata*, fui introduzido a leituras e em discussões conceituais sobre identidade, hibridações culturais, metáforas do corpo e semiótica. Assim, iniciei minhas leituras em autores como Stuart Hall (teórico cultural), George Lakoff e Mark Jhonson (o primeiro é linguista cognitivo, o segundo, filósofo cognitivo), Lúcia Santaella e Júlio Plaza (ambos estudiosos da Semiótica de Charles Sanders Peirce).

No mestrado dei continuidade à pesquisa que já vinha sendo desenvolvida no PIBIC. Porém a investigação artística deu uma pausa desde a primeira metade do ano de 2013. Assim, a pesquisa prosseguiu não mais em uma retroalimentação entre os laboratórios de corpo junto às leituras e os conhecimentos conceituais trabalhados, mas em um lugar maior de análise sobre as configurações resultantes durante os processos de investigação artística entre os anos de 2011 e 2013. O objetivo desta presente pesquisa é analisar como as metáforas do híbrido e atravessamentos de fronteiras entre a tradição da dança e cultura israelita com a contemporaneidade foram traduzidas nesta investigação artístico-coreográfica *Rikud Vira-Lata* (o, então, objeto desta pesquisa). É importante salientar que o termo contemporaneidade é entendido aqui, no presente estudo, como o mesmo contexto daquilo que é chamado por muitos autores como pós-modernidade. Deve-se frisar esta observação, visto que muitos dos autores utilizados nesta dissertação usam este segundo termo. A opção por usar mais a terminologia “contemporaneidade” se explica pelo fato de, como estou tratando de dança, leva a entendimentos distintos falar “dança contemporânea” ou “dança pós-moderna”. Mas em termos de contexto histórico, contemporaneidade e pós-modernidade estão entendidos aqui como sinônimos.

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 a investigação artística; coleta de textos escritos no período de feitura dos resultantes coreográficos (textos escritos para editais, release, trabalhos apresentados em eventos acadêmicos e para trabalhos do projeto PIBIC). A pesquisa desenvolveu-se motivada pela seguinte questão problema: como as metáforas do híbrido e/ou atravessamentos de fronteiras entre tradição e contemporaneidade foram traduzidas de diferentes maneiras nos resultantes coreográficos da investigação artística *Rikud Vira-Lata*, entre os anos de 2011 e 2013?

Para a realização de tal estudo, dividiu-se o material escrito em quatro capítulos, seguindo a formulação das ideias e argumentos da seguinte forma: No primeiro capítulo, “Um corpomente (rikud) vira-lata”, será discutido sobre processos de tradução em arte e como a ação dos signos (com embasamento nos estudos da semiótica de Charles Sanders Peirce) constroem um lugar de redes de associações no qual uma ou várias coisa(s) representa(m) outra(s) e que, assim, entendemos uma coisa em termos de outra (pensamento que se relaciona com a ideia de metáfora de Lakoff e Jhonson, 2002). Este estudo estará embasado principalmente em Plaza (2010) e Santaella (1990). Ainda neste capítulo, se abordará sobre o processo de cognição humana, tendo em vista a discussão sobre como o corpo e as experiências por ele vivenciadas junto ao ambiente do qual faz parte constrói os seus conhecimentos e como este compreende o mundo e se compreende. Para tanto, tal estudo terá como base os seguintes autores: Lakoff e Jhonson (2002), Rengel (2007a, 2007b, 2009), Domenici (2004), Katz e Greiner (2005). Para finalizar este capítulo, será exposto como o título *Rikud Vira-Lata* é um enunciado, cuja construção metafórica está relacionada diretamente com a forma como as experiências foram por mim (autor e performer do trabalho artístico) vivenciadas em minha vida e como eu construí meus conhecimentos e me entendo a partir delas. Lakoff e Johnson (2002) são os autores centrais para tal discussão.

O segundo capítulo, “Pedigree, ou não pedigree? Eis a questão”, adentrará a abordagem conceitual sobre tradição e que tipos de implicâncias políticas envolvem este termo. Será feito ainda uma contextualização histórica sobre a tradição da dança israelita. A discussão sobre tradição será desenvolvida através dos estudos

de Canclini (2011), principalmente, e Brandão (1994). Para abordar como as atitudes políticas na dança estão implicadas em grupos sociais que têm as tradições populares como formas de expressão e que valorizam o grau de preservação em seu modo de fazer, se recorrerá aos estudos da biopolítica de Espósito (2010). Para falar sobre outros grupos que propõem trabalhar com tradições populares, tendo como foco o diálogo deste fazer na contemporaneidade, serão utilizados os estudos de Lepecki (2010), que discutirá sobre o conceito de “políticas do chão”. Para a contextualização histórica sobre a dança israelita, como ela se constituiu culturalmente no território de Israel e como ela se disseminou para as comunidades judaicas da diáspora, se utilizará as autoras argentinas Wilensky e Freinkel (2002).

O terceiro capítulo, “Vira, vira, vira, viroooooooooo... vira-lata!”, 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. Juntamente com estes conceitos, se problematizará a questão referente à identidade neste contexto. Neste estudo os autores referenciais serão Canclini (2011) e Hall (2006). Será discutido como os atravessamentos de fronteiras culturais e as hibridações recaem sobre modos de fazeres coreográficos, trazendo como referência a abordagem sobre “corpos borrados” (ALENCAR, 2007a, 2007b). Será visto também como este fenômeno de dissolução de linhas de fronteiras se caracteriza por sua complexidade, uma vez que está implicado nas mais diversas circunstâncias da sociedade e pensamento da contemporaneidade.

O quarto capítulo, “Virando as latas dos resultantes coreográficos do trabalho de dança *rikud vira-lata*”, é o momento chave da presente pesquisa. Todas as discussões realizadas nos capítulos anteriores, os conceitos e os autores abordados vão servir para sustentar as análises de cada resultante coreográfico em *Rikud Vira-Lata*, entre os anos de 2011 e 2013. Adentrarão nestas análises outros autores com contribuições importantes, como Ferreira (2014), que trará mais abordagens sobre procedimento metafórico do corpo (RENGEL. 2007a), Moura (2013), que falará sobre transculturação, enriquecendo os estudos desta pesquisa em relação à ideia de borramentos e atravessamentos de fronteiras e outros autores mais.

Como o leitor pode ter percebido, as nomeações dos títulos em todos os capítulos fazem inferências ao título *Rikud Vira-Lata*, nome do objeto de estudo desta pesquisa. Isto foi uma opção estratégica para estar sempre chamando a

atenção para a lembrança de que os conceitos discutidos durante estes capítulos estão seguindo em direção ao capítulo referente às análises dos resultantes coreográficos deste trabalho artístico, objeto da pesquisa. Além disso, há a intenção de trazer no corpo do texto, através destes títulos, o tom ao mesmo tempo crítico e bem humorado, que é também o tom da investigação coreográfica *Rikud Vira-Lata*, que será analisada. É mais um meio de gerar entrecruzamentos entre as pesquisas teóricas e artísticas.

Para o estudo desta dissertação, é importante que, no momento de leitura do quarto capítulo, seja feita a utilização do vídeo em anexo, para fim de uma melhor compreensão da análise exposta no texto sobre os resultantes coreográficos em *Rikud Vira-Lata*. Não estranhe, leitor, neste quarto capítulo, se soar como se eu estivesse falando de outra pessoa, ainda que eu esteja falando de mim implicado na cena. A opção pelo distanciamento foi para, de alguma forma, facilitar a minha argumentação analítica sobre os resultantes coreográficos deste trabalho artístico de autoria própria. A opção pelo tempo verbal em terceira pessoa do singular foi feita, também, para acompanhar o tom que estava sendo utilizado nos capítulos anteriores. Espero que desfrute deste estudo sobre dança e nossa realidade vira-lata.

OBRIGADOTHANKYOUGRACIASTODARABÁ!

2 UM CORPOMENTE (RIKUD) VIRA-LATA

2.1 PASSADO (E) PRESENTE

Rikud Vira-Lata é uma investigação que revisita a dança folclórica israelita, compreendendo-a inserida no pensamento contemporâneo da arte e da dança. Tal pesquisa artístico-conceitual amplia a questão israelita e se coloca em uma ação contemporânea de mundo. Ao partir de uma abordagem autobiográfica, este trabalho teve como proposta traduzir cenicamente variados discursos e se colocar como informação 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. Problematizou, assim, tensões e acordos entre tradição e contemporaneidade buscando a ecologia dos saberes, através do trabalho de rompimento com as linhas abissais que as separam (SANTOS e MENESES, 2010). Nem o tradicional, atua como o discurso do norte (entendamos “norte” aqui como o discurso de poder e autoridade)¹ em relação ao contemporâneo, nem o contemporâneo assim o faz em relação ao tradicional.

Tradição pode ser entendida como aquilo que persiste do passado no presente e que sendo aceita pelos que a recebem, continua sendo repassada, replicada e reproduzida ao longo das gerações. Assim, compreendendo tradição como aquilo que deriva de algum tempo passado e a contemporaneidade como o contexto presente, referenciaremos aqui Plaza (2010), que faz uma abordagem sobre a articulação entre o passado e presente nas relações para com os fazeres

¹ Os estudos pós-colonialistas do português Boaventura de Souza Santos fazem uma análise histórica sobre as relações entre colonizados e colonizadores. Como é sabido, historicamente, sobretudo a partir do período da expansão ultramarina, o processo de colonização foi feito pelos países europeus nas Américas e África. O colonizador europeu impunha aos colonizados sua própria cultura, colocando-os como invisíveis para aquilo que eles queriam instituir como cultura oficial. A isso Boaventura de Souza Santos chama de “linhas abissais”. Passados séculos, e sendo a América do Norte também uma forma de poder com um domínio imperialista na atualidade, este teórico diagnosticou que sequelas da cultura colonialista afetaram o modo como países do sul (ex-colonizados) lidam em relação a legitimação de suas próprias culturas. Percebe-se que valores (filosóficos, científicos, religiosos, culturais, sociais, etc) continuam se legitimando a partir de um “carimbo” do norte (europeu e norte-americano). O autor enfatiza, então, a necessidade de uma valorização de uma epistemologia do sul (termo trazido pelo mesmo), como movimento de transformar este lugar subalterno dos países do hemisfério sul em relação às culturas do hemisfério norte, propondo, assim, o que ele chama de “ecologia dos saberes”. Trazemos então uma analogia de conceitos, entendendo o discurso de norte como aquele de autoridade, aplicando-o em outros contextos além da relação entre países dos hemisférios norte e sul.

artísticos. Plaza (2010) faz uma explanação sobre o modo de trabalho do artista-tradutor (termo utilizado pelo autor). O termo tradução, cuja palavra etimologicamente advém do Latim, significa “transferir”, “transportar entre fronteiras”. Importante ressaltar que esta abordagem, que utiliza o termo “tradução” como ponto teórico-referencial até recentemente era um tanto incomum dentro das análises que discutiam sobre concepções de trabalhos de dança, visto que tal termo estava ainda muito ligado a um entendimento restrito de transposição da forma de código de uma língua (idioma, para ser mais específico) a outra. Plaza, diferente disto, entende que a comunicação, não é somente língua, mas linguagem (num entendimento amplo que engloba gestos, expressões, cheiro, tato, olhar, sons gráficos, números, sinais, setas, etc) e que, assim, pode ser da natureza tanto verbal (oral), que funciona a partir de recursos fonéticos, quanto não verbal.

Para pensar tradução sob a ótica da ação de um artista-tradutor, que recupera de alguma forma elementos históricos para as suas criações, o autor utilizará como base o confronto dos conceitos entre historiografia e historicidade, desenvolvido por Walter Benjamin (apud PLAZA, 2010). Ele resalta que historiografia é uma forma de tratamento da história que se atém a registros oficiais, tendo como pretensão deixar apartados os contextos passado e presente. Interessam neste caso os fatos tal como eles aconteceram no passado. Historicidade, diferente disto, estabelece uma articulação dialógica entre o passado e o presente (sempre sujeita a tensões entre estes dois tempos), afirmando as interferências do passado no presente e, também, do presente em relação à constituição desse passado. Benjamin, sendo partidário do princípio da historicidade coloca que “articular o passado não significa reconhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderar-se de uma recordação tal como esta relampeja no instante de perigo” (BENJAMIN apud PLAZA, 2010, p. 4). Colocação esta elucidada por Plaza (2010, p. 4) como a captura da história como reinvenção da mesma, em face de um projeto presente. Plaza que, assim como Benjamin, entende história a partir do conceito de historicidade, considera que o passado não é somente uma lembrança, mas algo que ainda sobrevive como realidade inscrita no presente.

A revisitação da história, então, para o artista-tradutor, lida com uma relação dialógica entre tempos, recriando um passado para responder a uma questão do momento presente, tendo como foco uma projeção para o tempo futuro. Encerra, desta forma, uma tomada de postura política. Assim como ele coloca, em um projeto

tradutor operar sobre um passado encerra um problema de valor, afinal não se restringe apenas a “escolher um dado do passado, uma referência passada; é uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e que tenha afinidades concretas de modo a projetar o presente para o futuro”. (PLAZA, 2010, p.6). A isso ele complementa que projeto tradutor lida com a “recuperação da história como ‘afinidade eletiva’, como história da sensibilidade que se insere dentro de um projeto não somente poético, mas também político” (PLAZA, 2010, p.7).

É importante ressaltar que o entendimento de tradução para Plaza tem como referência o conceito de semiótica, desenvolvida pelo norte-americano Charles Sanders Peirce. Este, cientista estudioso de áreas diversas como a Linguística, Lógica, História, Psicologia e Filosofia, foi pioneiro nos estudos da Semiótica. A Semiótica, assim como evidencia sua raiz etimológica, cujo radical *semeion* vem da raiz grega e significa *signo*, é a ciência dos signos. Signo neste contexto é entendido como uma coisa que representa outra coisa. Assim como exemplificado por Santaella (1990, p.58), a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, um filme de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o nosso olhar sobre uma casa, são todos signos do objeto casa, mas não são a própria casa. A Semiótica entende que a nossa comunicação com os outros e com os diversos objetos e elementos ao nosso redor acontece sempre por via de signos. Por isto, seu estudo em relação à linguagem, à forma de comunicação, não se restringe apenas à linguagem verbal (estruturada pelo aparelho fonador), mas abarca as diversas formas possíveis de linguagem não verbal. Conforme coloca Santaella (1990, p. 58), “A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação de sentido”.

Santaella (1990) explica que a base para o estudo de Semiótica de Peirce é fenomenológica. A Fenomenologia diz respeito aos estudos dos fenômenos que vão em encontro com as experiências dos indivíduos. Entende-se aqui experiência como “tudo aquilo que se força sobre nós, impondo-se ao nosso reconhecimento” (SANTAELLA, 1990, p.34). Estas experiências estão imbricadas nos variados fenômenos existentes nos ambientes podendo ser um ruído que se ouve, um raio de luz, um cheiro de flor, uma fome, uma lembrança, um desejo, etc. A fenomenologia

para Peirce é um processo descritivo e analítico das experiências que todo indivíduo está condicionado a vivenciar todo dia, toda hora e em todo lugar.

Peirce em seus estudos sistematizou uma forma de análise de todo e qualquer fenômeno através de uma estrutura triádica que contém as seguintes categorias: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A Primeiridade diz respeito a primeira apreensão das coisas. É ainda um *quase-signo*, ou seja, uma primeira forma rudimentar. Uma variação espontânea ainda vaga e imprecisa. A Secundidade é o que permite que a qualidade da Primeiridade exista, ou seja, a Secundidade é a corporificação material da Primeiridade. Ela diz respeito àquilo que é concreto e material. Terceiridade está relacionada com a camada da inteligibilidade, da forma como representamos e interpretamos o mundo. Assim como exemplificado por Santaella (1990, p.51), destringindo o céu dentro destas três categorias: o azul, simplesmente por si só, seria o correspondente a Primeiridade, o céu como lugar e tempo onde se encarna o azul seria o correspondente a Secundidade e “o azul do céu, o azul no céu”, esta síntese intelectual, de elaboração cognitiva, seria o correspondente a Terceiridade.

A Semiótica, desenvolvida pelo estudioso Peirce, segue então esta relação triádica das coisas, que resulta no que ele veio a chamar de Triconomia dos Signos. Ele dividiu os tipos possíveis de signos em: ícone, índice e símbolo. O ícone é referente ao conceito de Primeiridade, visto que ele se manifesta como aquilo que está em potencial para gerar um efeito de impressão, porém enquanto não encarnado em qualquer suporte ele não tem como se apresentar signo. Está sempre aberto e apto a criar um objeto possível. Ele é uma qualidade simplesmente primária que existe por si só. É um *quali-signo*. Quando este ícone encarnar em algum suporte concreto, material, no aqui-agora este passa a se apresentar como índice, um *sin-signo*. Os índices são sempre habitados por ícones e ao mesmo tempo necessitam de uma mente interpretadora para funcionar como signos. O índice é, então, o elemento de ligação entre ícone e símbolo. O símbolo é aquilo que representa não somente um individual, mas também geral, por isto é categorizado como um signo de lei, um *legi-signo*. A forma como os símbolos se manifestam e representam constrói-se através dos aspectos socioculturais. São leis que “por convenção ou pacto coletivo, determinam que aquele signo represente seu objeto”. (SANTAELLA, 1990, P.67). O símbolo é esta relação do índice incorporado do ícone dentro da perspectiva do interpretante. Ele, como elemento da Terceiridade, funda-

se no aspecto da elaboração cognitiva, da síntese intelectual de determinado interpretante.

Por isto, ao refletir sobre o processo do artista-tradutor, que lida com as questões passado e presente encarando a história como linguagem, Plaza (2010) estabelece um paralelo com o movimento triádico da semiótica de Peirce. Ele reconhece “o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor” (PLAZA, 2010, p. 8).

Não há como manter passado e presente apartados um do outro. São tempos indissociáveis. Todavia, tanto encontramos em culturas tradicionalistas a ideia de uma sustentação cultural que se pauta na resistência àquilo que pode afetar o lugar cômodo dos velhos costumes, como também grupos que tem como pretensão a ideia de que o passado pode ser anulado em prol de um presente soberano que se direciona ao futuro. Em contraponto com isto, Plaza (2010, p. 2) explicita que:

Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte hoje e seus descaminhos.

Em concordância com este pensamento de Plaza, o trabalho *Rikud Vira-Lata* desenvolveu-se na proposta de ver como estes lugares de tradição (compreendida como aquilo que advém do tempo passado) e contemporaneidade (compreendida, no caso, como o contexto presente) estabelecem acordos e/ou tensões entre si através das rupturas de linhas de fronteiras que pretendem separá-las.

2.2 O CORPO MENTE... NÃO MENTE? TODO MUNDO É CORPONENTE/CORPONENTIVO!

Passado e presente são tempos que só sobrevivem porque estão implicados um no outro. A investigação artística *Rikud Vira-Lata*, reconhecendo esta questão, teve como proposta durante o período entre os anos 2011 e 2013, adentrar modos

de como a ideia de borramentos de fronteiras entre tradição e contemporaneidade poderia ser traduzida através de um sistema de signos próprios da dança. Os modos como estas traduções são feitas evidenciam a nossa habilidade de utilização de símbolos para perceber o mundo e nos comunicarmos e isto se faz através de um sistema de signos.

Plaza, um semioticista peirceano, reconhece que qualquer pensamento é tradução, visto que, segundo ele, quando pensamos estamos traduzindo informações presentes em nossa consciência, como imagens, sentimentos e concepções (signos e/ou quase signos) em outras representações que servem como signos. Para efeitos de comunicação, estes signos são traduzidos em expressões concretas e materiais de linguagem. Como coloca Plaza (2010, p. 18-19):

O signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior. Nessa medida, mesmo o pensamento mais 'interior', porque só existe na forma de signo, já contém o gérmen social que lhe dá a possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro.

Plaza (2010) salienta ainda que o pensamento existe na mente como signo em estado de formulação e que para ser conhecido precisa ser extrojetoado por meio da linguagem. Domenici (2004) traz uma abordagem sobre a nossa habilidade da utilização de símbolos para perceber o mundo e nos comunicarmos. Seu estudo acompanha a teoria semiótica de Peirce, que se pauta na ação cognitiva do interpretante. Ela fala sobre a relação triádica (signo, objeto e interpretante) para construção de símbolos, frisando que isso varia de indivíduo para indivíduo e o processo de semiose nunca se encerra, pois é de natureza evolutiva e contínua. Assim, a autora aborda como o processo do conhecimento se constrói durante a vida do indivíduo e como as informações primárias adquiridas na fase da infância evoluem e se complexificam. A forma como passamos a perceber o mundo se torna de natureza simbólica onde estabelecemos constantes associações nas quais uma coisa serve para se referir a outra (ex: o calor associa-se ao afeto, a dificuldade associa-se ao pesado e assim em diante, cada vez mais complexificando as categorizações, haja vista o constante crescimento de nosso repertório de informações).

Rengel (2007a) afirma, a partir dos estudos do professor de Linguística e Biologia Antropológica Deacon, que somos espécies simbólicas. Ela exemplifica o caso de uma criança de dois anos que usa o “paninho” como chupeta, boneca, vassoura, cabaninha, capa de um herói de histórias de quadrinhos e barriga de grávida. Segundo a autora, “é fato que as abstrações terão mais nomes e serão mais complexas durante o desenvolvimento da fase infantil à adulta, todavia, o ‘físico’ do paninho é simbólico” (RENGEL, 2007, p. 84).

A partir do estudo do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson, estas relações associativas, que sempre se transformam no decorrer das experiências da vida do indivíduo, são entendidas como metáforas. Para estes autores, metáfora não é algo exclusivo de artistas e poetas, nem algo restrito à linguagem verbal, mas a base de nosso pensamento e a maneira como conceituamos é metafórica. A todo o tempo o cérebro utiliza informações de um domínio de experiência para categorizar a experiência de outro domínio, como é o caso do exemplo dado anteriormente (pesado-dificuldade, calor-afeto). Importante ressaltar que para estes autores, a base para o conhecimento, percepção e compreensão das coisas em nosso entorno se dá na confluência ou fusão das experiências sensório-motoras (adquiridas, principalmente, no período da infância) com as experiências subjetivas (julgamentos morais, juízos de valor, relações de afeto, inferências e outros) e que vai se construindo num amplo repertório de referências simbólicas no decorrer das experiências do indivíduo.

Lakoff e Johnson (2002) consideram que nossos processos de pensamento são estruturados por um sistema conceptual. O sistema conceptual estrutura a nossa forma de percepção das coisas, a forma como nos relacionamos com o mundo e com os outros e como nos comunicamos. Ele se estrutura, assim, a partir da experiência do indivíduo (corpo) com o seu ambiente de convivência. Este sistema conceptual, por conseguinte, é de natureza metafórica. Assim como explanado por Lakoff e Johnson (2002, p. 47):

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões de intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora.

Como exemplo da ideia de como conceitos metafóricos estruturam o que fazemos, Lakoff e Johnson (2002) ofereceram-nos o caso de como lidamos com a discussão, para fins de observação. Partimos do conceito metafórico de que “discussão é guerra”, isso faz com que nos comportemos de acordo com a ideia deste conceito. Por isso, estamos sempre proferindo enunciados como “seus argumentos são indefensáveis”, “ele me atacou com suas argumentações”, “ele me bombardeou com suas perguntas”, “eu destruí o discurso dele com minha explicação” e assim em diante.

Sabemos que discussão não é uma guerra propriamente dita, não é um conflito armado. Falamos assim de discussão porque, de alguma forma (por associações metafóricas), a concebemos desta maneira. Tudo aqui está metaforicamente estruturado: o conceito, a atividade e a linguagem. Conforme, então, expresso por Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48), “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”.

Tendo a compreensão de que metáfora neste contexto é uma ação cognitiva que se constrói pela mundividência do corpo, pode-se trazer a observação de que qualquer que seja nossa ação, ela é uma tradução do pensamento do corpo. Assim como tradução significa transferir, transportar entre fronteiras, o termo metáfora carrega o mesmo sentido. Como explica Rengel (2007a, p. 78), *met* ou *meta* é um antepositivo grego que significa, dentre outros sentidos, transporte, interposição e mudança de lugar ou de condição, e *phora* é um pospositivo que significa ação de levar, carregar.

A partir de um olhar analógico entre Peirce e Lakoff e Johnson, podemos pensar que os conceitos metafóricos (discussão é guerra, por exemplo) se apresentam muitas vezes como símbolos icônicos (legi-signos e quali-signos). Ou seja, são símbolos resultantes de um construto sociocultural, mas ao mesmo tempo

são ícones, são qualidades ou algo em potencial para serem manifestadas. Ao agirmos a partir destes conceitos metafóricos (ícones), nos tornamos índices dos mesmos, materializando-os e tornando-os concretos. Símbolos, então, são produzidos a partir das reverberações destas ações nas variadas circunstâncias relacionais. Como coloca Santaella (1990) a produção de signos em outros signos segue um fluxo dinâmico inestancável. Isto é semiose.

Plaza (2010, p. 20) diz que “o pensamento traduzido em linguagem atravessa os polos concreto e abstrato da realidade e, como principal instrumento de comunicação, as linguagens são também modelos de translação”. É importante frisar que o entendimento de linguagem trazido por Plaza vem da abordagem de Peirce, que não restringe isto ao ato de proferir palavras, o ato (dito) verbal, mas sim a reconhece envolvida em toda forma de comunicação seja ela como for, assim como a ideia de metáfora de Lakoff e Johnson também não está restrita às estruturas de orações formadas por palavras. Todos eles reconhecem que as traduções e/ou metáforas estão infiltradas em nossos pensamentos e ações da vida cotidiana. Tanto Lakoff e Johnson, quanto Peirce, realizam seus estudos analíticos sobre linguagem percebendo-a como algo que está imbricada diretamente na experiência cotidiana de todo e qualquer indivíduo.

Rengel (2007a) propõe uma continuidade ao pensamento de metáfora trazido por Lakoff e Johnson com um conceito que ela vai denominar de Procedimento Metafórico. Segundo Rengel (2007b, p. 36):

Procedimento metafórico é o mecanismo cognitivo que acontece em qualquer corpo (aqui refiro-me a corpo humano), um processo que é uma representação (no sentido peirciano, ato de interpretar, de mediar) inerente à constituição do próprio corpopsentimento humano (percebemos e pensamos com pele, cérebro, sangue, sentidos, etc). A hipótese é que ele desempenha um papel significativo nas formulações de conceitos e nos inter/transtextos dos corpos/pessoas e, principalmente inscreve o não dualismo entre mente-corpo. Procedimento metafórico pensa corpo transitado por mente, pensa mente transitada por corpo.

Lakoff e Johnson (2002) indicaram que há dois domínios (sensório-motor e o do julgamento abstrato) que se entrecruzam, como um proceder do mecanismo do corpo. Já Rengel (2007a) expõe reconhecer um cruzamento maior do que isso. Para a estudiosa, em sensório cabem cinco sentidos (que se combinam), como o sistema

vestibular, o sentido cinestésico, os receptores da pele, a propriocepção e outros. Em motor ela enumera que cabem o sentido cinestésico, os sistemas que fazem parte do sistema nervoso autônomo, junto com sistemas que controlamos (como o do esfíncter) e milhares de sinapses que ocorrem em oscilação neural. Em julgamentos abstratos, tal qual Lakoff e Johnson, ela considera que cabem tipos de inferências, deduções, induções, abduções, raciocínio, pensamento, ideia, estar ciente, inconsciente e etc.

Como se pode perceber, o conceito sobre procedimento metafórico traz um destaque maior para o corpo como organismo e lugar de cultura. Procedimento metafórico não faz a diferenciação entre natureza e cultura para pensar o corpo, comum no modo como corpo foi pensado durante séculos, sob o respaldo do pensamento do filósofo francês renascentista René Descartes. Procedimento metafórico entende este corpo como um lugar de acontecimento cognitivo advindo de sua mundividência. Rengel (2009) explana ainda que Lakoff e Johnson falam de pensamento metafórico (ainda muito relacionado com a metáfora linguística, mesmo que seus estudos já apresentem bastante avanço em relação a este aspecto) e procedimento metafórico é um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo. Rengel (2007a, p. 82) afirma que o argumento de procedimento metafórico é que mesmo onde não haja “metáfora”, há o procedimento metafórico, visto que, para a autora, até em afirmações taxadas como literais, objetivas, sem referência, ou sem analogias, o entendimento das coisas se dão de formas sensoriomotorasinferentesabstratas (neologismo trazido pela autora para enfatizar a ideia de não separação, mas sim de imbricamento entre estas instâncias). Como ela diz, procedimento metafórico é “uma comunidade permanente de conexões neurais sensoriomotorasinferentesabstratas que ocorre com/no corpo. Este meio durante no trans do inter, no entre dos textos da carne que pensa. Entre que tem lugar no corpo que faz dança” (RENGEL, 2009, p. 10). Para fins de esclarecimentos, ela nos fornece alguns exemplos de enunciados (RENGEL, 2007a, 82), aparentemente objetivos e literais, mas que, na realidade, são proferidos através do procedimento metafórico do corpo: “A proposta do governo não se sustenta”; “Só se desvia da norma, não fala coisa com coisa”; “Falta de clareza, assim não vai para frente”. Nesses exemplos, aparentemente sem metáforas e sem relações analógicas, que teriam como proposição entender uma coisa em termos de outra, Rengel defende que tudo aqui está entendido dentro dos vários cruzamentos dos domínios sensório-

motor, cinestésico, proprioceptivos, vestibular, sistema nervoso autônomo, julgamentos abstratos, experiência subjetiva e outros. Assim como expressado por ela, “a membrana entre corpo e palavra tem sido tecida por uma maneira de proceder do corpo que é metafórica, e não nos damos conta disso” (RENGEL, 2007a, p. 75).

Em procedimento metafórico, a partir de explicações de Rengel (2007a), podemos identificar também não apenas metáforas, mas outras categorias de figuras de linguagem, como a metonímia, que são entendidas também de forma sensoriomotoras inferentes abstratas. Afinal, com base neste pensamento, nos entendemos e nos sabemos sensório-motoramente. Ela explica que ao mencionarmos uma metonímia, que é uma figura de linguagem que, dentre outras possibilidades, lida com a relação da substituição da parte pelo todo (por exemplo, “minhas pernas estão cansadas de tanto caminhar”. Na realidade eu estou cansado, cuja ênfase da fadiga se localiza na musculatura da região inferior do corpo, que são as pernas), é porque sensório-motoramente nos sabemos e nos entendemos como um corpo ao mesmo tempo que tem partes (pernas, mãos, fígado, orelhas, córtex, etc) e que é um todo no conjunto. É importante salientar que não apenas enunciados que dizem respeito diretamente a partes do corpo, como o exemplo mencionado, mas até mesmo a ideia da substituição da parte pelo todo em um enunciado como “Enormes chaminés dominam a cidade de São Paulo” (chaminé está substituindo fábrica), tem relação com o nosso entendimento sensoriomotor inferente abstrato para com o corpo.

Rengel (2007a) esclarece ainda que, por exemplo, quando se aborda o corpo fazendo uma relação do todo pela parte, como é o caso de quando se pensa julgamentos abstratos e mente em substituição às infinitas propriedades mentais, estamos empregando uma metonímia na maneira de conceituar.

A proposta, então, é atentarmos para o fato de que “mente e julgamentos abstratos” são empregados como metonímia para as infinitas propriedades mentais. O mesmo se dá com “corpo e sensório-motor”, são uma metonímia para o que é chamado de concreto, físico, mecânico, biológico. Acrescentando que domínio também, se trata de uma metonímia para os diversos domínios ou sistemas corpóreos. (RENGEL, 2007a, p. 41-42)

Para abordar dança, procedimento metafórico serve como uma eficaz referência conceitual para entender o movimento como o pensamento do corpo. Ainda que tenha sido utilizado acima exemplificações a partir da linguagem verbal, com enunciados de estruturas oracionais, o estudo de procedimento metafórico traz o fundamento da comunicação, com embasamento no corpomídia (KATZ e GREINER, 2005), que compreende o corpo como meio pelo qual esta se efetiva. O verbo é uma forma, um código eficaz para comunicar, mas não é o único. Ressalta-se que corpomovimentopensamento (neologismo próprio para enfatizar a não separação) se constrói a partir de um repertório de informações, que estão sempre se atualizando, uma vez que nossa mundividência não ocorre no vácuo, mas em um ambiente que a todo o momento troca informações conosco.

Para compreender a ideia do movimento como pensamento do corpo, é necessário esclarecer a noção do conceito de *embodied*, de Varela, Thompson e Rosch (1993). Esta palavra é de difícil tradução, visto que ela pode inferir uma ideia equivocada de incorporação e encarnação, por exemplo, trazendo uma visão dualista cartesiana como a do fantasma na máquina e do corpo recipiente. A noção de *embodied* vai exatamente de encontro a este pensamento. A tradução da ideia *to embody* pode ser também corporificar, que é de agrado de muitos autores que compreendem o corpo como um lugar de ação cognitiva, cujo conhecimento se constrói através da experiência e mundividência, mas Rengel (2007a) problematiza este termo, pois entende que esta palavra pode continuar sugerindo tanto um movimento de fora para dentro do corpo, como também algo cuja conexão possa ou está para acontecer. Por isto, a autora propôs como tradução os termos corponectivo, corponectividade e corponectivar (adjetivo, substantivo e verbo, respectivamente). A ideia de corponectivo é de que mente e corpo já estão transitados entre si, não é algo que possa ou está para acontecer e que o todo conjunto mentecorpo (neologismo proposto pela autora) constitui o que somos. Como ela diz, “atos não são corporais (enquanto físicoquímico biológico) ou mentais, apenas são... corponectivos” (RENGEL, 2007a, p. 42).

De mãos dadas com o conceito de corponectividade, vem o conceito de enação. Segundo Greiner (2005, p.35), a “abordagem enativa afirmava (...) a interdependência entre práticas biológicas, sociais e culturais e a necessidade de ver nas atividades, os efeitos de uma estrutura, sem perder de vista o imediatismo da experiência”. Ou seja, enação entende que agimos a partir dos aspectos

psicológicos, biológicos, sociais e culturais imbricados. Contrapõe-se, assim, ao pensamento cartesiano de um homúnculo, que pré-existe a qualquer experiência, como se houvesse uma espécie pré-definida de um “eu envelopado” no corpo humano. A ideia do corpo imerso na condição de experiência e inter-relação com o ambiente, cunha de um processo transformativo ininterrupto nele, visto que, como mídia de si mesmo (KATZ e GREINER, 2005), as informações com as quais esse corpo entra em contato estão sempre estabelecendo acordos com as que antes nele já estavam. Assim, incessantemente, se atualiza e se reorganiza quanto informações, quanto corpomídia.

Domenici (2004), a partir de uma leitura do neurocientista Antônio Damásio, explica que “o eu”, o “self”, é um estado biológico constantemente reconstituído. Assim como exposto:

O conceito de “eu”, a cada momento, resulta da reativação contínua de pelo menos dois conjuntos de representações: 1) representações dos acontecimentos chave na autobiografia de um indivíduo, com base nos quais é possível constituir repetidamente uma noção de identidade (os planos e os acontecimentos imaginários que constituem uma “memória do futuro possível”, também estão ali preservados nas representações dispositivas tal como qualquer outra memória); 2) representações primordiais do corpo – aquilo que o corpo tem sido em geral e aquilo que tem sido ultimamente. (DOMENICI, 2004, p.56)

Para explicar esta dinâmica evolutiva, Domenici (2004) explana que Damásio diferencia três tipos de consciência (do “self”): o “self” central, é uma entidade transitória, recriada a cada momento com cada objeto que interage, sendo efêmero, uma vez que emerge das informações imediatas sobre os estados do corpo; o “self” autobiográfico depende de lembranças sistemáticas e é próprio da consciência ampliada; o último seria a consciência moral, que diz respeito ao desejo de criar normas e ideais para o comportamento e análise dos fatos.

Ainda com referência em Damásio, Domenici (2004) adentra, desta maneira, na abordagem sobre memória. Este teórico considera que em nossas experiências tudo ganha existência na mente na forma de imagens. Estas não dizem respeito apenas às imagens visuais, mas de outras modalidades sensoriais, como olfativas, sonoras e outras. Para o autor, o cérebro ao formar a imagem mental, também registra o estado do corpo. Ao perceber um determinado objeto, uma pessoa registra

na memória a imagem externa (o objeto) concomitantemente com a imagem interna (a sensação daquilo e o estado de corpo produzido). Estas sensações, todavia, não são estanques e estão sempre se reatualizando, dado que o “self” (“o eu”) está sempre em um ininterrupto processo constitutivo, todo o tempo se reatualizando e recategorizando os objetos ao redor.

É importante ressaltar que, conforme explicado por Rengel (2009, p. 14), imagem, na abordagem de Damásio, não é de fotografias, fac-similares de coisas ou eventos. Imagem é uma construção do cérebro, “uma maquinaria neural complexa de percepção, memória e raciocínio” (DAMÁSIO, 2001, p. 124 apud RENGEL, 2009, p.14). Imagens são pensamentos constituídos de formas, cores, movimentos, palavras, sons, odores, evocações do passado, projeções para o futuro, espaços, etc. Este entendimento de imagem tem relação direta com a ideia de “metáfora da carne” discutida até aqui. Compreender que o corpo é um lugar no qual informações transitam, gerando nele uma contínua transformação, torna claro reconhecer que cada imagem se reconstitui permanentemente, sendo reelaboradas e reinterpretadas. Afinal os “corpospessoas mudam com a idade, as experiências, os entornos, os relacionamentos” (RENGEL, 2009, p.14).

A ideia de borramentos e atravessamentos de fronteiras em *Rikud Vira-Lata* vinha como determinada imagem e em cada etapa de seu processo de criação ela se atualizava e era reinterpretada. A ideia eixo para a criação artística, ainda que fosse a mesma em todos os momentos (borramentos e atravessamentos de fronteiras entre tradição e contemporaneidade), foram traduzidas, através dos signos referentes à linguagem da dança, em resultantes coreográficos bastante distintos entre os anos de 2011 e 2013.

2.3 RIKUD VIRA-LATA: O TÍTULO

Rikud Vira-Lata foi o título definido para nomear esta investigação artística própria, que tinha como proposta experimentar a hibridação entre a dança israelita com modos mais contemporâneos do fazer artístico coreográfico, utilizando recursos da tecnologia digital, recorrendo a diálogos com outras linguagens artísticas e com outros tipos de dança e corporalidades para o movimento. À luz do pensamento desenvolvido por Lakoff e Johnson (2002), entende-se que ao proferir determinados enunciados, se produz muitas vezes metáforas que não estão restritas apenas à

questão da linguagem, das palavras, mas por processos de pensamentos estruturados por um sistema conceptual.

O sistema conceptual, como já exposto, estrutura a nossa forma de percepção das coisas, a forma como nos relacionamos com o mundo e com os outros e como nos comunicamos. Ele se estrutura, assim, a partir da experiência do indivíduo (corpo) com o seu ambiente de convivência. O enunciado *Rikud Vira-Lata* carrega, então, em muito, um conteúdo metafórico de experiência corpóreo-sociocultural.

De acordo com Lakoff e Johnson (2002), a forma sintática de determinados enunciados é construída por metáforas que estão condicionadas às informações estruturadas por nosso sistema conceptual. Assim como eles explicam, a estrutura de espacialidade na escrita interfere na construção do sentido semântico em uma frase. Estes autores trazem exemplos de alguns enunciados para análise, tais como:

- a) “Maria acha que ele **não partirá** amanhã.”
- b) “Maria **não** acha que ele **partirá** amanhã.”
- c) “Eu achei a **cadeira confortável**.”
- d) “Eu achei que a **cadeira** era **confortável**.”
- e) “Harry **não** está **feliz**”
- f) “Harry está **infeliz**”

Nos exemplos “a” e “b” pode-se ver que o sentido semântico das orações foi alterado pelo simples maior distanciamento entre o advérbio de negação *não* e o verbo futuro *partirá*. No primeiro a força da negação está mais forte, visto que se subentende que Maria está mais assertiva quanto a não partida da pessoa referida. Nos enunciados “c” e “d” está pressuposto que no primeiro a experiência com a cadeira foi direta, “sentei-me nela”, enquanto no segundo há abertura para possibilidades de uma descoberta indireta – via opinião de terceiros, por exemplo. No caso dos enunciados “e” e “f” a substituição do advérbio de negação *não* pela inclusão do prefixo de negação *in-* torna mais forte a negativa quanto à condição de felicidade de Harry. No caso do exemplo “e” a negativa dá vazão para que o estado de ânimo do sujeito seja lido como “neutro” (nem feliz, nem infeliz). Observa-se aqui, novamente, que o prefixo *in-* está mais próximo do adjetivo *feliz*.

Este aspecto, a princípio aparentemente de simples característica espacial da estrutura sintática de um enunciado, para Lakoff e Johnson (2002, p. 226) está relacionado com a ideia metafórica, que faz parte de nosso sistema conceptual, de que “quanto maior é a proximidade, maior é o efeito”. A proximidade se aplica aos elementos da sintaxe da frase e o efeito se aplica ao sentido. Um exemplo que evidencia que o nosso sistema conceptual entende maior proximidade como maior efeito, pode ser encontrado no enunciado “Quais são os homens mais próximos a Khomein?”, cujo subtexto é “Quais são os homens que exercem maior influência sobre Khomein?” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.222). Assim como explicado pelos autores:

Conceptualizamos as frases metaforicamente em termos espaciais, com elementos da forma linguística que contêm em si propriedades espaciais (como comprimento) e relações (como proximidade). Entretanto, as metáforas espaciais inerentes a nosso sistema conceptual (como proximidade tem efeito de força) irão, automaticamente, estruturar relações entre forma e conteúdo. Na medida em que alguns aspectos do sentido de uma frase são consequências de certas convenções relativamente arbitrárias da língua, outros aspectos do sentido surgem em virtude de tentarmos tornar o que dizemos coerente com nosso sistema conceptual. Isso inclui a *forma* daquilo que dizemos, já que a forma é conceptualizada em termos espaciais. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.231-232)

Esta relação com a ideia conceptual de proximidade diz respeito à experiência física direta com substâncias e objetos. Está relacionada com a orientação espacial (cima-baixo, frente-trás, fora-dentro, centro-periferia e perto-longe). A orientação espacial afeta diretamente a nossa compreensão de mundo e as verdades que estabelecemos para ele, a partir de uma construção lógica subjetiva. Como é o caso de uma pedra, conforme o exemplo de Lakoff e Johnson (2002, p.264), cujo objeto não tem uma orientação frente-trás, nem direita-esquerda, como propriedades inerentes. Se dissermos um enunciado como “A bola está à frente da pedra” é porque nós estamos realizando uma projeção de orientação espacial nela, a partir de nosso campo visual e de nossa cultura. Por isto a ideia do “próximo” (perto), que temos em nossa cultura, associado a uma maior força de contato e relação, é um entendimento, em muito, corpóreo, construído pela combinação do sensório-motor junto aos julgamentos abstratos, de acordo com o pensamento de Lakoff e Jhonson. O corpo tem maior acessibilidade de alcance e de

ação sobre um objeto que está perto, enquanto se este estiver longe, o corpo sentirá uma sensação de impotência de ação sobre o mesmo. Por isto, a condição espacial em uma simples estrutura sintática (distância entre palavras) carrega esta ideia de perto-longe que se tem corporalmente, o que, conseqüentemente, se reflete nestas diferenças semânticas vistas entre estes exemplos expostos.

Analisando, então, o enunciado *Rikud Vira-Lata*, pode se perceber que ele é compacto. O termo hebraico e o termo brasileiro estão juntos, ligados. Isto fortalece a ideia de culturas que se encostam e que se articulam juntas para formar um sentido. Soaria diferentes sentidos caso o enunciado fosse colocado como “*Rikud que é Vira-Lata*”, “*Rikud de aspectos Vira-Lata*”, “*Rikud que contém aspectos Vira-Lata*”, e assim em diante. Nestes casos, as ideias de junção, de encostamento cultural e de ligação direta estariam enfraquecidas. Além disso, ainda que *Rikud Vira-Lata* e *Rikud que é Vira-Lata* pareçam carregar o mesmo sentido, o fato de o primeiro aglutinar os termos hebraico e português em apenas uma oração sintática e o segundo ser composto por duas orações (sujeito + predicado), que separam os dois termos, fica enfatizada a ideia de uma mistura, de uma hibridação num único corpo, neste caso, num único período.

Esse único período acabou por transformar duas palavras de classes gramaticais distintas, como substantivo (*rikud*, que significa dança)² e adjetivo (*vira-lata*) em uma espécie de substantivo composto. Os sentidos dos termos atravessam-se entre si afetando um ao outro. *Rikud Vira-Lata* é desta forma, um enunciado híbrido. Nele as partes de termos hebraico e português estabeleceram uma relação de codependência entre elas e juntas construíram uma única e nova expressão. Ao entender que as experiências corpóreas constroem metáforas na própria estrutura sintática de um enunciado, podemos inferir que aí há uma relação analógico-imagética entre a construção híbrida do corpo-enunciado com o corpo performer.

O termo “vira-lata” carrega também o sentido pejorativo daquele que não tem *pedigree*. Não ter *pedigree* é não ter o “certificado de registro (CR) de um animal doméstico, indicando as características básicas do animal padronizadas de acordo com a raça, variedade e pelagem (tipo e cor) mostrando os ascendentes do animal obrigatoriamente até a terceira geração” (WIKIPÉDIA, 2014). O vira-lata está

² Ainda que muitas pessoas não saibam a tradução do termo hebraico *rikud*, que significa *dança*, ele facilmente identifica-se como um substantivo pelo fato de vir acompanhado de um adjetivo. Faz parte da classe dos adjetivos acompanhar os substantivos.

associado àquele que não tem status, que não cresce dentro de dignas condições e, por isso, vive à marginalia “virando latas” para sobreviver. O termo tem, então, o sentido daquele que é rejeitado socialmente. Daquele que não agrada. A utilização do termo “vira-lata” (ao invés de híbrido, por exemplo), no enunciado *Rikud Vira-Lata*, carrega um tom de autossarcasmo, visto que assim ele se autocoloca em uma condição marginal, de não *status*, de não aceitação, em relação a um determinado grupo que se pretende conservador e purista. Propõe uma provocação a este grupo e, por isto, simultaneamente, sugere um lugar instigante ao fazer artístico. Indicia um ato transgressor que potencialmente traz uma novidade, subvertendo a ordem do lugar comum. E, mesmo contendo um tom provocativo, não insinua um peso ofensivo, mas traz um sutil ar cômico que lhe atribui uma certa leveza. Faz crítica sem insinuar conflito pesado, mas uma subversão bem humorada.

O enunciado *Rikud Vira-Lata* é ele mesmo um vira-lata. É um composto híbrido num período único. Refere-se às informações da cultura tradicional judaica e da cultura ocidental contemporânea que, em contato, entraram em acordos entre si, compondo, então, este corpo brasileirojudeujudeubrasileiro na contemporaneidade. Conforme exposto, a relação semântica e de espacialidade, a partir dos estudos de Lakoff e Jhonson (2002) está relacionado com o nosso entendimento cultural que é, em muito, adquirido a partir de nossas experiências sensório-motoras e julgamentos abstratos, que constroem a todo o momento conteúdos metafóricos em nosso sistema conceptual. O título *Rikud Vira-Lata* é então uma metáfora construída que, a partir de sua condição de espacialidade e conteúdo semântico, produz uma inferência imagética a este corpo vira-lata que está em cena.

3 PEDIGREE, OU NÃO PEDIGREE? EIS A QUESTÃO

3.1 TRADIÇÃO COM PEDIGREE

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, A., 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.

A partir desta ideia base sobre tradição encontramos diferentes vias de articulação da mesma. Canclini (2011) nos apresenta tanto modos como grupos hegemônicos se utilizaram da tradição com fins de domínio de poder (legitimando bens culturais como patrimônio de uma nação, por exemplo), como também grupos minoritários, subalternos, que não tem voz política e a tradição era um meio como estes se constituíram culturalmente, fortalecendo o sentimento de identidade e pertencimento dos indivíduos que dali faziam parte.

Canclini (2011), ao se referir ao contexto de construção histórico-cultural na América Latina, explica que a definição de conjunto e práticas culturais que identificavam tais nações ou povos, foi em muito definida por grupos hegemônicos que dominavam terras e força de trabalho de outras classes. A conservação inalterada de costumes e modelos estéticos e simbólicos testemunharia que “a essência desse passado glorioso sobrevive às mudanças” (CANCLINI, 2011, p.161).

O autor enfatiza que as operações de ritualização cultural e a teatralização do patrimônio foram também utilizadas como estratégias de domínio político-cultural. Colocar o patrimônio e a tradição em cena, através de comemorações, monumentos e museus, simula que há uma origem à qual hoje deveríamos atuar. Este procedimento político da espetacularização de bens culturais contribuiu para fortalecer a construção da ideia de identidade nacional. Para exemplificar essa ideia, estabelece-se aqui um diálogo com Ortiz (1996), quando este fala sobre identidade nacional como aquilo que o próprio Estado, ou grupos hegemônicos, cria(m).

Identidade nacional, para este autor, é algo que se forja e se inventa através de símbolos, dos patrimônios e das festas pátrias. Como ele explicita:

À centralização do Estado e da administração, requisitos já conhecidos de outras sociedades, se agregam assim outros elementos. Para que a nação se constitua como 'princípio espiritual', 'consciência moral', toda uma dimensão cultural é posta em andamento. A unificação linguística, assim como a invenção de símbolos, são aspectos fundamentais na elaboração das nacionalidades. As festas cívicas, os desfiles pátrios, a bandeira, o hino e os heróis nacionais, cultuados nas escolas primárias, são o cimento dessa nova solidariedade. Este é o contexto no qual se forja a identidade nacional, imagem na qual se auto-reconhecem os membros de uma mesma 'comunidade'. (ORTIZ, 1996, p.81)

O tradicionalismo pensado na modernidade, segundo Canclini (2011), era de uma identidade cultural apoiada em um patrimônio e que se constituía tanto pela ideia de formação de coleções (bens culturais, objetos e símbolos), como a de ocupação de território. Ter identidade era entendido (e ainda é, bastante) como pertencer a um lugar (país, bairro, cidade) e se autorreconhecer com os outros de convivência deste mesmo ambiente e que compartilham as mesmas coleções de objetos, símbolos e bens culturais. Aqueles que não compartilhassem o mesmo território, nem os mesmos objetos, símbolos e costumes eram os outros, os "diferentes".

Mesmo que o patrimônio tenha em vista a unificação de uma nação, o espaço de luta material e simbólica entre classes, etnias e grupos continua a existir e impede que esta se constitua como uma unidade homogênea. Como Canclini (2011) coloca, o próprio patrimônio cultural acaba funcionando como um reprodutor de diferenças entre grupos sociais. Setores dominantes definem que bens são superiores e merecem ser conservados, dispendo de meios econômicos e intelectuais para a manipulação de legitimação dos bens culturais de seus interesses. "Os mitos nacionais não são um reflexo das condições em que vive a grande maioria do povo, mas o produto de operações de seleção e transposição de fatos e traços escolhidos conforme projetos de legitimação política" (BARTRA *apud* CANCLINI, 2011, p. 190). Tal processo seletivo daquilo que seria legitimado foi até mesmo levado ao setor educacional, adentrando os conteúdos trabalhados nas escolas.

A cultura das coleções, características da modernidade e suas elites tradicionais, levaram aos museus, templos e parques nacionais aquilo que seria propagado como a cultura autêntica de uma nação. O pensamento tradicionalista propõe o passado como paradigma sociocultural do presente.

É importante considerar a diferença entre tradição legitimada por grupos de poder, que viria a ser referência para identificações nacionais, daquela que Canclini (2011) chamará de o tradicional popular. Assim, como ele diz, o tradicional popular se refere aos excluídos, como os artesãos que não chegam a ser artistas, que não participam dos mercados de bens simbólicos legítimos, que estão de fora dos museus e universidades e desconhecem a história dos saberes e estilos da arte culta (p. 205, 2011). A modernidade se caracterizava por categorizações maniqueístas: o moderno Versus o tradicional; o culto Versus o popular; o hegemônico Versus o subalterno. A este maniqueísmo e *western* cultural, estava em vantagem o grupo que detinha mais poder e voz política¹.

Muito comum encontrar o tradicional popular denominado como folclore. *Folklore*, palavra criada por William J. Thomas, tem como sentido “o saber tradicional do povo”. Folclore diz respeito a questões culturais, advindas de tempos remotos, que estão presentes em uma sociedade. Elementos de uma cultura que, mesmo que não se tenham mais referências de onde surgiram, estão presentes através de seus costumes, objetos e símbolos populares. Estes (costumes, objetos e símbolos) não dizem respeito aos bens simbólicos legítimos, visto que, como afirma Brandão (1994, p.102), o folclore é uma cultura das classes subalternas e que se opõe ao que se chama de cultura oficial. Todavia, defensores de causas populares, como os folcloristas e antropólogos, que fazem parte de uma elite cultural e de poder, bem intencionados, tentaram interferir nos atos folclóricos e expressões da cultura popular, levando-os para a cena, para os museus e até mesmo para os meios massivos (este último pelos comunicólogos). Conforme exposto por Canclini (2011, p. 209), o conhecimento do mundo popular foi, em muito, mobilizado por homens de elite que tinham como uma de suas principais propostas libertar os oprimidos e resolver as lutas entre classes

Muitas vezes, entre os folcloristas e antropólogos, escutam-se expressões como “resgatar” e “não deixar morrer” determinada cultura. Para Canclini (2011, p.

¹ Atualmente, em certo grau, isto ainda existe, mas sem tanta clareza sobre um poder mais absoluto, conforme havia na modernidade.

210) a explicação do fracasso teórico e das táticas metodológicas dos folcloristas é a noção de sobrevivência que, então, respaldaram suas ações. Em geral, este tipo de postura é adotado por pessoas de fora do povoado que de fato vive esse folclore. Tal atitude reflete uma visão colonialista que desconsidera o conhecimento da cultura a qual ele está invadindo e impõe a sua verdade. Decerto, se determinado aspecto cultural folclórico está se transformando, ou até mesmo desaparecendo, é porque ele não está mais correspondendo à visão de mundo do povo daquele local. O folclore, porém, mesmo com o seu caráter de mutabilidade (assim como qualquer cultura) se caracteriza sim por uma resistência às mudanças. A transformação inevitavelmente ocorre, todavia numa velocidade lenta, dado seu aspecto conservador da tradição (BRANDÃO, 1994).

Vianna (2005), por meio de uma leitura do Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, cuja definição de folclore consta como “a cultura popular, tornada normativa pela tradição”, propõe uma interpretação outra que não a da rigidez da conservação, que é aversa a mudanças. O autor compreende a possibilidade de se ver tradicional aquilo da cultura popular que também está no fluxo das transformações e representam as novas festas populares, como, por exemplo, o baile funk do Rio de Janeiro. Ele se contrapõe a proposta que pretende pré-definir conceitos de brasilidade.

Essa postura de resistência às mudanças em relação ao folclore tem, implicitamente, uma ideologia política, uma vez que nela está presente a bandeira da identidade, da unidade de uma nação. Brandão (1994), em seu texto, conta que quando estava em Pirenópolis, pequena cidade de Goiânia, conheceu um imigrante da Bulgária com quem conversou durante um festejo folclórico do lugar. O búlgaro explicou que sua terra tivera poucos anos de verdadeira independência (sendo dominada por quase mil anos por outros povos), contando que, durante esse tempo, cidades e aldeias eram proibidas de usar e colocar nas ruas os sons e as cores de seu país. Segundo Brandão, ele falou:

- Você sabe (...) isso tudo que você me disse que aqui é folclore, lá na minha terra foi o que tivemos para não perdermos a unidade da nação e também de identidade que não podia ser destruída (...) Eu acho que durante muitos anos as nossas bandeiras eram as saias das mulheres do campo e os hinos eram as canções de ninar. (...) As pessoas parece que estão se divertindo, (...) mas elas fazem isso pra não esquecer quem são. (BRANDÃO, 1994, p.10)

Vianna (2005, p.8) expõe que no documento sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, adotado pela UNESCO em 1989, consta a seguinte definição: “A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social”. O autor entende que o grau de resistência que mantêm e/ou consolida determinada identidade cultural e os símbolos que consagram um modo de vida de um coletivo, não acontece assim porque determinado grupo está fora do mundo das mídias e das intrigas políticas. Como o pesquisador coloca, é até bastante comum que líderes comunitários, mestres e brincantes usem essas intrigas, manipulando discursos de preservação em seus benefícios via patrocínios de secretarias de cultura e de outros órgãos governamentais, ONGs e empresas privadas que propagandeiem “patrocinar ou apoiar a cultura e a tradição”. Além disso, o autor ressalta que o contato do folclore com o mundo midiático se dá também pelo diálogo entre suas expressões culturais e de arte, por exemplo, a inter-relação entre músicas folclóricas com as da cultura pop, que geram trocas entre elas, “absorvendo elementos, mas também exportando ideias, células rítmicas, melodias” (VIANNA, 2005, p.7).

É importante frisar que a questão da coletivização (um acordo de um coletivo) é que faz algo se tornar folclore. Algo que se cria, que se reproduz e que, com o tempo, cai no domínio público. Para Brandão (1994), o folclore se caracteriza por um anonimato dos autores e criadores daquilo que se reproduziu e coletivizou. Quanto a isso, o autor diz que algumas pessoas acreditam que as criações com autorias individuais é algo referente à cultura erudita, ou cultura popular urbana, o que

nitidamente se dá a perceber a diferença de seu posicionamento em relação a Vianna (2005) sobre o conceito de folclore.

Brandão (1994) explica que o fato coletivizado, que se tornou, assim, folclórico, se caracteriza por sua persistência de permanência no tempo. Pois, mesmo com suas modificações e transformações, ele sustenta algumas matrizes básicas, diferente da cultura popularizada pelos meios de comunicação de massa, que, a todo momento, lança coisas novas, extremamente distintas das que haviam sido lançadas logo anteriormente.

Fora o ser preferentemente anônimo e socialmente coletivizado, fora ser uma fração tradicional da cultura popular, ainda que em movimento, recriando-se, uma outra característica do fato folclórico é ele ser persistente. O folclore perdura, e aquilo que nele em um momento se recria, em um outro precisa ser consagrado. Ao contrário do que acontece com a cultura erudita e popularizada através de meios de comunicação de massa, onde os produtos culturais exibem padrões de curta duração, os do folclore, mesmo quando renovados por necessidade de adaptação a novos contextos, ou pela iniciativa criadora de seus praticantes, preservam por muito tempo elementos dentro de uma mesma estrutura. (BRANDÃO, 1994, p. 41-42)

Esta estrutura base de um fato folclórico é que faz com que, mesmo com as transformações do domínio capitalista, ele se mantenha. A busca de trabalho, perdas de terras de camponeses para empresas de capitalização do setor rural, e outros motivos mais, acarretaram (e ainda acarretam) em muitas migrações de habitantes de povoados para capitais. Isto faz com que os fatos folclóricos se transformem nesses novos lugares, onde irão viver os imigrantes que os praticam. Este tipo de situação fez com que surgissem mestres que tomaram frente nos seus novos habitat, promovendo a sua cultura folclórica advinda de outra região e constituindo grupos, cujo objetivo visa sustentar aquelas práticas. O fato folclórico quando transposto de um lugar para outro se modificará, incorporando as informações de seu novo contexto. A estrutura base, desta forma, será a referência para a sustentação de determinado folclore.

Outra característica, mais recente, de transformação gerada pelo contato da cultura folclórica com a cultura do capitalismo é o surgimento de grupos de folclore que não mais têm como foco o teor comunitário, mas sim o de espetáculo passível de ser colocado no mercado. São grupos folclóricos que realizam trabalhos artísticos

através de verbas governamentais e também de empresas privadas. Pratica-se, desta forma, a comercialização das tradicionais formas de manifestações culturais populares. Isto possibilita muitos mestres e praticantes de determinado folclore a se dedicarem a ele com maior afinco, visto que ele será também uma forma de subsistência (poupando, assim, horas a mais de outros trabalhos). Sendo assim, podemos perceber que o folclore, dentro da sua mutabilidade, se caracteriza por sua adaptação aos novos contextos e se mantém através de suas estruturas básicas que persistem em existir. E esta persistência carrega um teor político-ideológico de manutenção de uma identidade para que as pessoas de determinado povo ou comunidade “não se esqueçam quem são”.

A concepção sobre identidade, neste caso, ainda é muito compreendida como algo estável e unificado. Porém essa ideia, que durante muito tempo estabilizou o mundo social e comunidades diversas, está em crise hoje, visto que, como defende Hall (2006), surgiram novas identidades e os sujeitos sociais se caracterizam pelo fragmentado, ao invés de unificado. As várias identidades de um sujeito social podem até mesmo ser contraditórias, ou mal resolvidas. O autor coloca que no atual mundo globalizado, caracterizado por mudanças rápidas e uma multiplicidade de referências, tem-se produzido sujeitos multirreferenciados. Por isso, talvez seja mais pertinente falar de identificação do que de identidade, visto que identidade refere-se a um estado mais definido e consolidado e identificação a um processo em andamento, contextual e flutuante (HALL, 2006, p.78). Existe um grau de permanência, afinal as pessoas não perdem sua língua e suas referências, transitando facilmente para outro contexto totalmente diferente, mas este conceito de identificação admite uma possibilidade mais móvel nesta estrutura cultural.

Essa discussão sobre identidade unificada, identidade fragmentada e identificação é resultante do fenômeno da contemporaneidade conhecido como globalização. A globalização afetou diretamente as identidades culturais. Ao mesmo tempo em que existe uma homogeneização no mercado global (pelas multinacionais e indústria cultural, por exemplo), há também uma valorização e fascínio pela diferenciação local e pelas diferenças étnicas. A heterogeneidade cultural no interior de cada território nacional, resultante dos processos migratórios por diferentes grupos culturais em lugares diversos, gerou o aspecto do borrado cultural que problematiza hoje o pensamento sobre identidade nacional e regional (HALL, 2006). Não se destrói identidades, ou melhor, identificações locais, mas a tendência é se

produzir novas. Isso tem chamado a atenção de grupos que receiam a integridade de suas tradições culturais. Como coloca Adalberto Santos (2011, p. 56), “essa tendência dá sentido às tentativas de reconstruir identidades purificadas, para restaurar a coesão, o fechamento e a tradição, frente ao hibridismo e à diversidade”.

Esse aspecto exposto por Adalberto Santos (2011) pode, em muito, ser observado em diversos ambientes em que se encontram grupos que propõem produção de danças tradicionais (incluem-se aqui danças étnicas, folclóricas e populares). Em reação ao movimento hegemônico da globalização, uma grande parte dos ambientes onde se produzem danças tradicionais fecha-se e adotam políticas para se protegerem. Como coloca Canclini (2011, p. 167), “participar da vida social é agir de acordo com um sistema de práticas ritualizadas que deixam de fora ‘o estrangeiro’, o que desafia a ordem consagrada ou promove o ceticismo”. Estabelecendo uma relação com a biopolítica de Espósito (2010), a “autoimunização” é um exemplo de medida política adotada em defesa da preservação destas danças tradicionais. Estratégias e meios (bio)políticos em prol da defesa da preservação da tradição são adotados em diversos ambientes onde se produzem estas formas de expressão de dança. Esses ambientes são muitas vezes administrados por entidades e/ou instituições responsáveis ou também por grupos de sujeitos (não institucionais) que em comum acordo estabelecem espécies de critérios sobre como e por quais parâmetros se deve conceber uma determinada coreografia e quais os níveis de variantes permitidas nos princípios organizadores coreográficos. Promove-se assim um sistema que define bem o que deve, ou não estar incluído no mesmo.

Canclini (2011) chama de tradicionalismo substancialista aquele cujo grupo com alguma detenção de poder define os valores dos bens culturais, suprimindo qualquer discussão que possa vir abalar o funcionamento de um determinado modo de fazer tradicional legitimado por este. É a ideia de que há uma “substância fundadora” a qual deveríamos atuar hoje. As práticas tradicionais, dentro de uma visão tradicionalista substancialista, que identificam determinado grupo cultural, ou nação, são entendidas como um dom recebido do passado com prestígios simbólicos que não cabem serem discutidos. Mas apenas preservados, restaurados e difundidos (CANCLINI, 2011, p. 160). As práticas e os bens culturais valiosos estão catalogados em um repertório fixo. O autor salienta que tal fixidez do tradicionalismo 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). 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)

Ainda que em muitos destes ambientes onde se produzem danças tradicionais existam relações de poder no interior de sua administração, como é o caso dos lugares cuja responsabilidade está atribuída a entidades e/ou instituições, que promovem eventos (festivais e mostras, por exemplo) e atividades de formação (ações educativas nestes tipos de dança), a consolidação da ideia de preservação só tem possibilidade de existência por ser uma ideologia de acordo comum de um coletivo. Como coloca Pinker (2013), quando se estabelece um comum acordo ideológico dentro de um grupo, a tendência é uma homogeneização das opiniões, equalizando-as e diminuindo as variantes das diferenças. A ideologia tem como fim “a concepção de um bem maior” (PINKER, 2013, p.746). Um problema identificado por Pinker nessa questão é que muitas vezes tem que se traçar meios desagradáveis para atingir fins desejáveis.

A equalização das opiniões nos ambientes onde se produzem danças tradicionais e que têm como ideologia a preservação no seu modo de fazer, reverbera também na supressão das variantes das diferenças nos próprios princípios organizadores que estão no interior das coreografias produzidas. Para certificar-se deste fato, basta frequentar festivais e mostras de dança flamenca, dança israelita, dança do ventre, frevo e diversas outras espécies de danças tradicionais. As variantes existentes alcançam graus limitados que estão definidos por parâmetros interiorizados no entendimento em relação ao modo de fazer coreográfico e que estão sustentados por uma ideologia de um grupo e por gestões

responsáveis que as administram, excluindo e/ou incluindo as produções em dança dentro de seus circuitos culturais. Segundo Canclini (2011, p. 192), na cultura tradicionalista alguns ritos e práticas não devem ser discutidos, nem mudados, nem realizados pela metade e se acontecer alguma transgressão o destino é a exclusão de determinada comunidade e comunhão. O rito e as práticas culturais são ordens sociais entendidos como algo sagrado, ou seja, é aquilo que “vai além da compreensão e da explicação do homem e o que ultrapassa sua possibilidade de mudá-lo” (CANCLINI, 2011, p. 192). A partir de tal pensamento sobre a ideia de sagrado de práticas tradicionais culturais, podemos trazer o pensamento de profanação do filósofo Giorgio Agambem (2007), visto que para ele profanar propõe remobilização dos usos e possibilidades. O sagrado é aquilo que está em uma esfera além do domínio de uso e do poder arbitrário transformativo do homem, o qual cabe ao homem aceitá-lo como lhe é posto. O ato profanador propõe, então, que seja devolvido ao homem o poder arbitrário de como usar tal informação que antes estava numa esfera além.

Em muito do pensamento da cultura tradicionalista substancialista os profanadores são ameaças e adversários à sobrevivência de um sistema que eles legitimaram como sagrado, intocável e indiscutível. Assim como dito por Canclini (2011, p. 193), o lema presente no interior do grupos que funcionam dentro do pensamento cultural tradicionalista substancialista é:

Você que recebeu a cultura como um dom e a toma como algo natural, incorporado ao seu ser, comporte-se como você já é, um herdeiro. Desfrute, sem esforço, dos museus, da música clássica, da ordem social. A única coisa que você não pode fazer, afirma o tradicionalismo quando o obrigam a ser autoritário, é desertar de seu destino. O pior adversário não é o que não vai aos museus nem entende a arte, mas o pintor que quer transgredir a herança e põe na virgem um rosto de atriz, o intelectual que questiona se os heróis celebrados nas festas pátrias realmente o foram, o músico especializado no barroco que o mescla em suas composições com o *jazz* e o *rock*.

A exclusão de possíveis outros modos para conceber uma coreografia em dança tradicional num determinado ambiente onde se produzem estes tipos de danças é, assim, seguindo o pensamento de Pinker (2013) uma espécie de meio desagradável para atingir o fim desejável de uma ideologia: a preservação.

3.1.1 Imuniza Cão: A Guerra Pelo Pedigree

A proposta aqui é observar a presença do Ciclo de Ghenos, ou a tanatopolítica, no sistema de política de defesa da preservação das danças tradicionais. Espósito (2010) faz uma explanação desta tanapolítica² através de uma leitura aprofundada sobre a relação entre biologia e política para a construção da filosofia e construção do pensamento nazista na Alemanha de Hitler. Desenvolve, assim, o seu modo de leitura dentro da perspectiva da biopolítica³. De forma alguma a ideia aqui é colocar as práticas políticas de preservação das danças tradicionais no mesmo lugar das atrocidades cometidas pelo regime nazista. Trata-se de uma conexão conceitual com os princípios do conceito de Ciclo de Ghenos de Espósito, que foi exemplificado pelo próprio autor através da explanação sobre o funcionamento do regime nazi.

No Ciclo de Ghenos, de Espósito (2010), uma das ideias centrais é a imunização como meio de defesa contra doenças infecciosas. A morte de seres infecciosos, parasitas, bactérias, vírus e micróbios facilita a sobrevivência daqueles que devem permanecer vivos e evita que os mesmos possam sofrer contágios. Espósito faz sua abordagem relacionando as medidas adotadas pelo regime nazista, que considerava que a saúde e vida dos alemães sofriam ameaças de outros seres infecciosos, como eram considerados os judeus. A ideia da regeneração, um dos pontos do Ciclo do Ghenos, é de que o “princípio da vida só se defende e se desenvolve através de um alargamento progressivo do círculo da morte” (ESPÓSITO, 2010, p. 159). Como o autor complementa, o ideal racista inscrito nas práticas de biopoder nazista definiu de forma biológica os que devem permanecer vivos e os que devem ser lançados à morte e, ainda, que é a morte dos segundos que permite a sobrevivência facilitada dos primeiros.

A regeneração é necessária para impedir o progressivo caminho da degeneração. O termo “degeneração” está associado a sentidos negativos como “decadência”, “degradação” e “deteriorização”. O degenerado caracteriza-se pela sua distância da norma. Biologicamente a degeneração é considerada como uma

² O conceito de tanatopolítica, trazido por Espósito (2010), aborda o cálculo do poder pela morte. Nas sociedades autoritárias, governos regulamentam pela morte, ou pela gestão da guerra, quando um grupo ou populações inteiras devem morrer.

³ Biopolítica é uma abordagem da política a partir da observação sobre como esta afeta a vida e os corpos das pessoas.

anomalia. O degenerado é um tipo mutante, o não-homem, assim como foram considerados os judeus pelos nazistas. Segundo Lankester (apud ESPÓSITO, 2010, p. 171): “a degeneração pode ser definida como uma gradual mutação na estrutura na qual o organismo consegue adaptar-se a condições menos variadas e menos complexas”. Na norma jurídico-política, conforme coloca Espósito, os degenerados são identificados em cada vez mais categorias sociais, como os alcoólicos, sífilíticos, homossexuais, prostitutas, obesos e até mesmo o proletariado urbano. Para os nazistas o fato da hereditariedade predeterminava a proliferação dos degenerados no decorrer das gerações, ameaçando a integridade da saúde daqueles que mereciam estar vivos. Assim, a eugenia aparece como meio e técnica para salvar os “povos civilizados” da progressiva degeneração.

A eugenia cunha de meios artificiais para intervir no natural. Pretende-se com a eugenia criar imunizações contra as possíveis contaminações pelas bactérias infecciosas. No pensamento nazista isto era entendido como “higiene racial”. Imuniza a raça e a vida em relação aos venenos que a ameaçam. Um dos pontos utilizados pelos nazistas foi a esterilização para atingir o ponto original onde se dá a vida. A eutanásia foi um outro recurso da eugenia utilizado pelo governo nazi. Os degenerados são vidas privadas de valor e o Estado tem direito de interrompê-las em prol do bem estar da saúde “dos que merecem viver”.

Por fim, no Ciclo de Ghenos, temos o genocídio. No Ciclo de Ghenos está presente uma cadeia lógica na qual a regeneração vence a degeneração através da eugenia e, principalmente, através do genocídio. Tal sistema paradoxalmente une morte a vida e vice-versa. A vida se preserva pela morte dos outros. E até mesmo o genocídio de judeus para os nazistas não eram a morte de algo vivo, mas a matança da própria morte. Os judeus eram considerados por eles como seres habitados pela morte. Assim como colocado por Espósito (2010, p. 197):

O que queriam matar no judeu – em todos os tipos humanos a eles assimilados- não era a vida, mas a presença da morte: uma vida já morta porque marcada hereditariamente por uma deformação originária e irremediável. Quer-se a todo o custo evitar o contágio do povo alemão por parte de uma vida habitada e dominada pela morte.

Sabendo que fenômenos do mundo não se dão de forma isolada, nos ambientes de produção em danças tradicionais (que têm como ideologia a

preservação de suas espécies), a ideia do Ciclo de Ghenos, o pensamento de imunização e precaução contra o contágio também está presente. É importante enfatizar novamente que o discurso aqui não estabelece uma equivalência entre estes ambientes de dança com o regime nazista, mas retoma os princípios do conceito da tanatopolítica de Espósito, que pode ser utilizado nos mais variados contextos e instâncias, haja vista ser uma reflexão acurada dos acontecimentos da atualidade.

Assim, ao pensar nas políticas adotadas em vários ambientes de produção de danças tradicionais, a ideia de imunização e preservação contra o contágio está presente. A tanatopolítica neste caso ocorre na exclusão de pensamentos e modos de conceber dança que não condigam com o que tal ambiente social está (pré) disposto a aceitar. A exclusão neste caso é a garantia e autoimunização contra contágios que poderiam comprometer a vida desta tradição. Trata-se do conceito de regeneração do Ciclo de Ghenos. As produções de dança que fogem da norma estabelecida dentro dos parâmetros de variantes permitidas nos princípios organizadores coreográficos produzem as espécies de degenerados. Esses degenerados, se presentes nestes ambientes podem contagiar outros artistas coreógrafos do mesmo grupo social e até mesmo se replicar para gerações futuras, colocando em risco a integridade da preservação de determinada expressão cultural. Dessa maneira a exclusão e entaves a proposições artístico-coreográficas que saiam dos parâmetros permitidos pela norma, são meios e tentativas de “matar” aquilo que ameaça a preservação da tradição. Pode ser identificada aqui a relação do imbricamento entre morte e vida. Pois estes sistemas políticos dos ambientes que promovem a expressão de danças tradicionais, e que defendem a ideologia da preservação, entendem que estas produções que fogem dos parâmetros ideais das variantes possíveis, e que trazem ideias profanadoras, são na realidade uma espécie produzida que carrega no seu interior a morte. Esta morte que tal(is) obra(s) carrega(m) está em potencial para causar a morte futura da tradição.

Portanto, a ousadia de profanar, ressignificar e recontextualizar formas de danças tradicionais a partir de propostas contemporâneas que propõem discussões que aprofundam o pensamento sobre o fazer coreográfico são na grande maioria das vezes vetadas nestes ambientes, pois não são observadas como algo com vida que traz a vida. Elas existem como vida, mas são carregadoras da morte.

3.1.2 Políticas do C(h)ão

Se tal política de autoimunização dos ambientes, que pretendem manter suas tradições intocadas e preservadas de qualquer contaminação externa, for pensada a partir da reflexão sobre “políticas do chão”, de André Lepecki (2010), perceberemos que está presente aí uma segurança resguardada na condição de sua terraplanagem. O entendimento de chão, colocado por Lepecki, vai desde o seu sentido denotativo (como um chão, propriamente dito, a base onde pisamos), até o seu sentido conotativo (um modo de se inferir às bases estruturais que fundam as nossas formas de se relacionar com o mundo e com os outros e, por conseguinte, os fazeres coreográficos na dança). Frantz Fanon, fenomenologista de uma política cinética do tropeço, conforme coloca Lepecki (2010), fala sobre as forças hegemônicas e contra-hegemônicas que atravessam os planos de chão e de movimento e descobre por meio do tropeço que “um chão não é só terreno, mas é sempre composto também de atos de fala. E descobre que todo ato de fala é um corpo a corpo como linguagem, um embate que o terreno social se organiza produzindo e reproduzindo corpos” (LEPECKI, 2010, p. 17).

O controle das variantes dos princípios organizadores dessas expressões de dança é, assim, uma tentativa para uma terraplanagem, ou seja, para um chão liso, sem tropeços e sem alterações em seus relevos. Conforme o pensamento da política de preservação do modo de se fazer danças tradicionais, qualquer acidente e alteração em seu relevo coloca em risco a estabilidade de sua cultura.

O modo coreográfico que se pauta na terraplanagem, conforme pretendem os ambientes de produção de danças tradicionais, que se respaldam em uma visão tradicionalista substancialista (uma substância fundadora a qual devemos seguir e atuar) é, em muito, caracterizado por um aspecto a-histórico, uma vez que ignora questões presentes no ambiente da contemporaneidade em que vivemos.

Apenas depois de um chão se tornar tão liso, vazio e chato como uma folha de papel em branco (...), o dançarino pode entrar em cena, de modo que sua execução de passos e saltos não tenha que negociar 'acidentes de terreno'. Ora, esses acidentes não são mais que inevitáveis marcas das convulsões, da história na superfície da terra – cicatrizes de historicidade. É como se uma topografia da dança já indiciasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático a-historicismo constitutivo da dança. Se Deleuze nos falou da folha em branco como repleta de clichês que devem ser desfigurados de modo que algo novo possa se expressar em seu plano, o caso aqui é de um espaço em branco repleto de violência que o fez e que o constitui como ilusoriamente 'neutro'. (LEPECKI, 2010, P.15)

Assim, como Lepecki coloca, neutralizar um espaço é um ato violento e brutal em prol da ilusão de que o chão de determinada dança é um espaço em branco, neutro e liso. Essas violências se dão através de um sistema de tanatopolítica, conforme exposto. Fugir das normas, ser um degenerado (ESPÓSITO, 2010) é tentar sair da terraplanagem como estrutura e adentrar outros planos de composição (LEPECKI, 2010). Artistas que se propõem a trabalhar com recontextualização de danças tradicionais estão buscando outros planos de composição que não a do chão liso, levantando indagações que trazem para as danças tradicionais os acidentes, os buracos e os relevos do chão de sua cultura. Perguntas de caráter ético-político, como "Que chão é este que eu danço? Que chão eu quero dançar?" (LEPECKI, 2010, p. 15).

Reconhecer como o borramento cultural e como a contaminação do fenômeno da globalização afeta uma determinada cultura e trazer este assunto problematizado na dança é uma maneira de agir com a política do chão, por exemplo. Ao invés de seguir uma cartilha que brutalmente e violentamente intenta trazer a ilusão de um chão, liso, branco e neutro, como algo inafetado pelo ambiente cultural da contemporaneidade, as proposições de recontextualizações de danças tradicionais trazem discursos que promovem tropeços, advindos de seu chão acidentado, em todas as instâncias: tropeços do artista em cena, tropeços do espectador que a assiste, tropeços da obra em si e tropeços da cultura em questão em si.

Repensar os fazeres coreográficos, observando os elementos criativos constitutivos, adentrando outros planos de composição são ações políticas com essas danças tradicionais. Problematizar a maneira codificada do movimento,

experimental mover-se diferente daquilo que já está previsto, deixar que o devir aconteça durante o fazer coreográfico, valorizar o processo ao invés do produto, aceitar os acidentes e os acasos como elementos constitutivos para a obra, são exemplos de ações que deslocariam o fazer coreográfico de sua terraplanagem. Adentra-se, assim, na política do chão de Lepecki. Constituem “Estados de Exceção” (FRANKO, 2012), pois adentram outras formas políticas, atravessando fissuras numa política hegemônica estabelecida. Em meio ao ambiente de políticas de preservação de danças tradicionais, tais obras constituiriam, seguindo a nossa análise aqui, a categoria dos degenerados, que, perigosos, poderiam contaminar todo um ambiente e propiciar a multiplicação de mais degenerados, sendo uma ameaça à determinada cultura e tradição.

Em larga abordagem, nesses ambientes onde se produzem danças tradicionais limita-se que determinado público tenha acesso a trabalhos coreográficos de outros artistas, que se propõem a ultrapassar os limites ditados sobre os permitidos graus de variantes dos princípios organizadores destas expressões de dança. Os artistas que produzem estes tipos de propostas para com uma determinada expressão de dança tradicional, por serem isolados deste meio através das políticas imunização da dança tradicional, acabam recorrendo a outros meios, como o ambiente da dança contemporânea, que é bem acolhedor a trabalhos que se propõem a percorrer chãos acidentados e não lisos. Esta situação foi vivenciada no trabalho artístico-coreográfico “*Rikud Vira-Lata*” (*Rikud* significa dança, em hebraico), de autoria própria. Propostas de investigações sobre novos/outros modos de se fazer a dança israelita, visando possibilidades dialógicas entre tradição e contemporaneidade, foi ideia motora para o processo investigativo artístico neste trabalho de dança. Tal obra coreográfica, que já vem sendo feita há três anos, tem encontrado grande dificuldade de inserção nos ambientes onde se produzem dança israelita, não conseguindo acessar o público apreciador desta expressão de arte.

3.2 DANÇA ISRAELITA: NOVA REFERÊNCIA AO PEDIGREE JUDAICO

A dança israelita é uma expressão cultural que se disseminou por diversos países, se tornando um dos elementos característicos dos hábitos socioculturais de muitas comunidades judaicas da diáspora. A dança israelita carrega informações culturais (música, língua hebraica, passos técnicos de dança, por exemplo) relativas ao território de Israel e é uma forte referência para a identificação étnica judaica para as comunidades judias da diáspora.

Assim como o Estado de Israel é um fato ainda recente (sendo oficialmente reconhecido como tal em 1948), a dança israelita, abordada neste trabalho, que surgiu junto com a construção deste estado, também é. A migração massiva de judeus oriundos de diversos países a Israel (final do séc. XIX e durante o séc. XX), em muito incentivada pelo movimento sionista, liderado por Theodor Herzl (1860-1904), marca a formação de uma pluralidade cultural neste país. Conforme explica Gilbert (2010, p.31), a ideia do sionismo (conforme é conhecido, o termo *Sião* é referente à parte Sul de uma colina onde Salomão, filho do Rei David, construiu o primeiro templo dos judeus, em 1970 a.C.) consistia no desejo de tornar Israel um estado soberano dos judeus, visto que os mesmos, por estarem dispersos por entre outras civilizações, como um povo sem pátria, estavam sendo alvo de muitas discriminações e perseguições. A situação dos judeus estava crítica em diversas sociedades nas quais eles estavam espalhados, principalmente na Rússia em que, sob o governo dos czares, violentos ataques (os *pogroms*), que resultavam em destruição de casas, negócios e sinagogas, foram realizados contra a população judaica da região (no final do séc. XIX e início do XX). Estes *pogroms* acarretaram numa emigração maciça de judeus a outros países, inclusive Israel.

Na Europa, mesmo que os ideais de liberdade e igualdade tivessem sido politicamente instituídos desde a Revolução Francesa, o sentimento antissemita continuava a existir. Theodor Herzl, judeu de Budapest, jornalista e escritor, que vivia na França, ao perceber que o antissemitismo se encontrava num grau exacerbado e que a situação dos judeus estava se tornando insuportável, tomou frente como grande líder do movimento, que viria a ser chamado de movimento sionista. Escreveu, então, no final de 1896 e início de 1897, a obra *O Estado Judeu*:

ensaio de uma solução da questão judia (publicada simultaneamente em alemão, inglês e francês).

Nesta obra estão descritas as circunstâncias do antissemitismo, das quais os judeus estavam sendo vítimas e, devido à evidente necessidade da existência de um estado onde eles pudessem viver livres e soberanamente, formulou-se estratégias para a sua construção, que requisitaria uma atuação coletiva da população judaica espalhada pelo mundo. Esta obra carrega todo o ideário do movimento sionista. Uma das ideias centrais do sionismo era que os judeus emigrassem dos seus países onde estavam morando e viessem habitar e ajudar na construção do Estado de Israel, procedimento este conhecido como *aliá* (ascensão, literalmente). Muitos judeus preferiram continuar vivendo onde já estavam, mas, mesmo assim, conforme explica Gilbert (2010, p. 34-35) a ideia do sionismo tomou tamanha proporção, que até estes que não emigraram para Israel se envolveram com a causa realizando contribuições para a construção deste novo Estado.

Devido ao longo período da diáspora judaica, os grupos de pessoas judias que chegavam traziam consigo uma série de informações culturais advindas dos povos com os quais se assimilaram na convivência e trocas de informações. A dança em Israel, desta maneira, conforme exposto por Wilensky e Freinquel (2002, p. 14), terá como aspecto característico estilos relativos a cada grupo imigrante, que, ao chegar ao território israelense passou a dialogar com este ambiente, gerando, assim, novas configurações que hoje se reconhecem como danças israelitas. Há variados tipos de danças provenientes da cultura migratória destes diversos grupos para Israel, mas os que mais se difundiram e se popularizaram foram a *Hora Israelita* (derivada da mistura de influências da *Hora*, da Romênia, *Krakoviác*, da Polônia, *Polka*, da Lituânia e *Circassiana*, da Rússia), a *Debka* (origem árabe), a *Chassídica* (expressão de dança trazida da Europa por judeus religiosos adeptos do movimento do *chassidismo*⁴) e a *Iemenita* (trazida pelos judeus que vieram da região do Iêmen).

O processo de desenvolvimento da dança israelita desencadeou-se de forma muito rápida, devido ao empenho de personalidades, que resolveram organizar

⁴ O *chassidismo* (“ch”, neste caso, pronuncia-se com som de “r”) foi um movimento religioso que, no séc. XVIII, quando se iniciou, havia se espalhado pela região da Ucrânia, Polônia, Galícia e Lituânia. O movimento *chassídico* foi fundado por Baal Shem Tov, que defendia a possibilidade de um judeu alcançar sua elevação espiritual, mesmo sem a habilidade de leitura e estudo judaico-religioso. Considerava que era possível se conectar a Deus através da realização de rezas, com devoção, entusiasmo e pureza no coração. Este movimento introduziu a ideia de servir a Deus com regozijo e alegria, opondo-se ao luto excessivo que os religiosos judeus praticavam.

procedimentos, que possibilitariam promover, desenvolver e disseminar a cultura de dança então presente no território de Israel. Dentre estas personalidades, podemos destacar Gurit Kadman (1897-1987) como a principal ativista do movimento.

Gert Kaufman, conhecida como Gurit Kadman (em hebraico), judia que nasceu na Alemanha, na cidade de Leipzig. É reconhecida por muitas pessoas como a “mãe da dança israelita”. Ela foi uma ativista, que atuou de diversas formas em prol da dança israelita. Além de ter organizado importantes festivais, que reuniam as variadas etnias em Israel, informações estas que fizeram dela uma personalidade conhecida na história da dança israelita, ela também atuou de diversas outras formas, em favor do desenvolvimento desta expressão cultural. Dentre estas atuações, podemos destacar como principais realizações: os registros que ela fez, junto ao seu cameramen, dos tipos de danças dos diversos grupos étnicos (com os quais ela conviveu durante um tempo para fazer sua pesquisa) residentes em Israel; criou, em 1971, o “Projeto de Conservação de Danças Étnicas”; criou a comissão de *Rikudei-Am* (Tradução: dança do povo. Termo em hebraico utilizado para se referir às danças israelitas), que se tornou a organização responsável por todas as atividades referentes à dança israelita no país. Esta comissão se incorporou ao Departamento de Cultura da *Histradut* (Federação da União dos Trabalhadores de Israel), que passou a ser um órgão de grande apoio às ações pela dança israelita; disseminou, ainda, a dança israelita para fora de Israel, viajando e ministrando aulas em outros países; organizou cursos para a formação de professores nesta dança; estabeleceu terminologias para os passos e movimentos técnicos da dança israelita, a fim de facilitar a metodologia para os ensinamentos da mesma; escreveu, em 1968, o livro *Am Roked* (Povo que dança), e, em 1982, o livro *Rikud etni be Israel* (Danças étnicas em Israel), onde ela deixa por escrito os seus conhecimentos acerca deste tema.

Juntamente com ela, podemos mencionar aqui outros nomes que contribuíram para o desenvolvimento da dança israelita, tais como Tirza Hodes, Rivka Shturman, Moshe Itzrak Halevy (Moshiko), Yoav Ashriel, Yaacov Levy e outros. A atuação conjunta deste grupo promoveu um rápido desenvolvimento da dança israelita, principalmente depois de terem criado o Departamento de *Rikudei-Am* (literalmente, traduz-se como “dança do povo”. Termo utilizado para se referir à dança israelita), que, apoiado pela *Histadrut* (Federação da União dos Trabalhadores de Israel), passou a ser o responsável por todas as ações referentes

a esta dança no país. A fim de que a dança israelita se desenvolvesse como expressão representativa da cultura de Israel, um Estado, até então, recém-construído, diversas medidas foram tomadas por este grupo através deste órgão (*Histadrut*), tais como: realização dos festivais *Dália* (festival de dança que reunia as diversas etnias existentes em Israel); organização de cursos e seminários para a formação de professores em dança israelita; publicação de revistas acerca deste assunto (revista *habanirkoda* – tradução: vamos dançar); transmissão por rádio de eventos de dança israelita; concursos para desenhos de figurinos; e outras ações que possibilitaram o fortalecimento de uma expressão cultural de dança em Israel.

A dança israelita, nesse processo de solidificação como expressão cultural de Israel, passou a ter um significativo crescimento do número de adeptos. Sua popularização e divulgação se deram em muito através da *harkadá* (comumente conhecida como eventos de danças circulares israelitas). O aspecto de se dançar em roda, segundo Wilensky e Freinquel, vem da *Hora Israelita*, cuja dança, segundo as autoras, se tornou uma forte expressão cultural nacional de Israel. Emergida na época da independência deste Estado, a *Hora Israelita* se caracterizava por ser executada a partir de canções na língua hebraica, que falavam sobre aspectos da paisagem local de Israel e de seu contexto sócio-político. Assim como Gurit Kadman almejava, “dançar em língua hebraica, dançar nossas próprias danças” era um sentimento de desejo da nova sociedade, que estava se constituindo em Israel. Era, então, um novo estilo de dança que se desenvolvia. Uma expressão autóctone de Israel. Quanto a isso, Wilensky e Freinquel (2002, p. 58, tradução minha) colocam:

Aqui não falamos de uma etnia ou minoria, mas de uma dança nacional, de um estilo de dança de um país que emergiu em 1948 e que foi adaptada pelos jovens colonos. [...]. Este estilo surgiu como uma necessidade de cortar os laços com a diáspora, onde os novos imigrantes que chegavam ao país antes e depois da criação do Estado se uniam com um objetivo comum: criar uma nova sociedade. [...] apesar da diversidade de origens dos imigrantes, existia a dança como forma de igualar, de “encontrar-se” em um mesmo *maagal* (círculo) com um código comum, com um idioma comum, com uma força especial.⁵

⁵ *Aquí no hablamos de una etnia o minoría, sino de la danza nacional, de un estilo de baile de un país que emergió en 1948 y que fue adoptada por los jóvenes colonos. [...]. Este estilo surgió como una necesidad de cortar lazos con la diáspora, donde los nuevos inmigrantes que llegaban al país antes y después de la creación del Estado, se unían con un objetivo común: crear una nueva sociedad. [...] apesar de la diversidad de orígenes de los inmigrantes, existía la danza como forma de igualar, de*

Mesmo que o movimento de danças circulares israelitas tenha surgido a partir da *Hora Israelita*, ao se ampliar o repertório de danças para *harkadá* (que hoje já não é mais composta apenas por danças circulares, mas também em fileiras), os coreógrafos passaram a incluir os outros estilos de dança respectivos aos grupos imigrantes, que também constituíam o ambiente cultural de Israel, como a *Debka*, a *leminita*, a *Chassídica* e as demais. Esses tipos de danças (cujos estilos antes eram próprios da cultura de cada grupo imigrante), quando inseridas no repertório da *harkadá* (através de coreógrafos que resolveram explorar e investir nestes estilos) passaram a apresentar novas configurações, resultantes do diálogo e interação cultural entre povos e as circunstâncias dos novos contextos nos quais os mesmos estavam vivendo.

A partir de uma abordagem evolucionista para pensar os processos inter-relacionais entre corpo e ambiente e a sua relação coevolutiva, pode-se referenciar a teoria Corpomídia para tal discussão, visto que esta se refere a corpo não apenas ao corpo humano, mas parte de um entendimento mais ontológico sobre ele, reconhecendo aquilo tudo denominado como “objeto” também como corpo. A Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) levanta uma discussão de contraponto à visão das ciências clássicas, que consideravam que o mundo era composto de objetos a espera do observador humano. Indo em oposição à ideia do ativo e passivo, observador e observado, elas entendem que os processos evolutivos ocorrem dentro de uma relação de coafetação simultânea entre todos (corpos e ambientes – também compreendendo aqui ambiente como corpomídia). Neste tipo de pensamento se pode compreender melhor como as expressões de dança advindas dos judeus da diáspora se contaminaram e hibridizaram entre si, configurando o que hoje se reconhece como danças israelitas.

Essas danças derivadas dos diversos grupos de imigrantes judeus (que estavam espalhados pela diáspora) no território israelense transformaram-se quanto formas de expressões de dança e transformaram o movimento e a cultura israelense de dança. Nesse movimento de coafetações simultâneas, estas danças antes trazidas por estes grupos de imigrantes passaram, então, a se apresentar também

“encontrarse” en un mismo maagal con un código común con un idioma común, con una fuerza especial.

como danças típicas de uma expressão cultural própria de Israel. São hoje vistas não mais somente como danças respectivas dos povos que compuseram o novo Estado, mas sim como integrantes do grande conjunto conhecido como dança israelita.

A popularidade da dança israelita alcançou as comunidades judaicas que viviam em outros países, na diáspora. Muitas delas foram atraídas por esta manifestação cultural, pois sentiram que apontava para a possibilidade de ser uma forte referência da cultura étnico-judaica dos judeus da diáspora. Para muitos autores, Israel é na contemporaneidade a maior referência simbólica para a identificação dos judeus em relação a sua cultura judaica, permitindo que este se autorreconheça como grupo étnico-cultural, ainda que estejam espalhados pelos mais diversos países e regiões do mundo, com hábitos culturais e aspectos fisionômicos extremamente distintos entre eles (PFEFFER, 2003). Ao entender que Israel é ponto de referência histórica sobre a construção da cultura do judaísmo e da identificação dos judeus como um grupo cultural étnico, é possível reconhecer que desde 586 a.C. (identificada como a primeira diáspora judaica), quando Jerusalém foi tomada por Nabucodonosor, que as pessoas derivadas deste contexto passaram pelo que Hall (2006), compreende como “tradução cultural” (termo trazido pelo antropólogo indo-britânico Homi K. Bhabha). Segundo ele.

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (e não a uma ‘casa’ em particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. (HALL, 2006, p. 88-89)

Hemsi (2002), cuja tese aborda a questão da identidade judaica em meio aos judeus não religiosos, liberais, da cidade cosmopolita de São Paulo, traz, em suas

argumentações, que Israel, como território e Estado, é uma das maiores referências simbólicas para o judaísmo contemporâneo. Como ela expressa:

Outro parâmetro que caracteriza a identidade judaica é a relação com o Estado de Israel, considerada a pátria ancestral do povo judeu. Na religião judaica todas as rezas são realizadas em direção a Jerusalém. Nas grandes Festas e em *Pessach*⁶ o judeu afirma: 'ano que vem em Jerusalém'. Além do aspecto religioso a ligação com o Estado de Israel possibilita aos judeus a referência a um território único. Por este motivo as comunidades judaicas da diáspora procuram estreitar os vínculos dos judeus com este país objetivando fortalecer a identificação e fortalecendo a idéia de povo. De acordo com DellaPergolla (2000, p.482) este Estado 'é um dos pólos de referência simbólica mais poderosos da identidade judaica contemporânea e, como consequência, um elemento fortalecedor da existência coletiva dos judeus'. (HEMSI, 2002, p. 20)

Já tendo o movimento sionista fortalecido o elo entre judeus e Israel, a dança israelita serviu como mais um artifício para que pessoas judias conhecessem mais a cultura de lá, vivenciando-a e tendo, desta maneira, um sentimento de pertencimento à cultura judaica. Isto propiciou a ação de líderes comunitários e de instituições israelitas, responsáveis pelas atividades destinadas às suas comunidades judaicas, que a prática da dança israelita fosse estimulada nos seus meios.

Em muitos lugares as instituições judaicas responsáveis por suas comunidades, a fim de que a dança israelita se tornasse uma prática destes grupos de judeus, passaram a realizar investimentos para trazer professores de Israel para que eles ensinassem as danças de lá e as coreografias que estavam sendo criadas. Gurit Kadman, Tirza Hodes, Rivka Shturman e Moshe Itzrak Halevy, por exemplo, atuaram bastante fora de Israel, dando aulas e difundindo a dança israelita por diversos países. Além destes nomes de referência, um numeroso grupo de pessoas começou a se formar nos cursos para a formação de professores em dança israelita, passando, assim, a atuar na área, dando aulas fora de Israel. Em alguns casos, eram judeus de fora de Israel, que viajavam para lá para estudar nestes cursos e adquirir formação em dança israelita para poder trabalhar com a comunidade judaica de sua região. Outra forma também como ocorreu a disseminação da dança israelita

⁶ Festa judaica que celebra a saída e libertação do povo judeu do Egito.

por entre as comunidades judaicas da diáspora, foi através da atuação de judeus não israelenses que movimentaram a cultura desta dança em países diferentes dos seus, como é o caso, segundo o relato de Wilensky e Freinquel (2002, p.18), da norteamericana Carole laffa, que introduziu na Argentina esta expressão cultural no meio daquele grupo judaico.

Assim, ensinamentos de coreografias de *rikudei am* (dança do povo. Uma das formas utilizadas para se referir à dança israelita) começaram a se difundir pelas comunidades judaicas da diáspora e, com o tempo, judeus das diversas partes do mundo dançavam, cada qual em sua região, *harkadot* (*ot* denomina sufixo plural feminino, na língua hebraica) compostas pelas mesmas músicas e coreografias. Essa é uma característica marcante que torna a *harkadá* um fenômeno cultural, que propicia o sentimento de unidade entre judeus do mundo todo. Uma pessoa, ao aprender uma coreografia de *harkadá*, pode tranquilamente dançá-la em qualquer *harkadá* de qualquer parte do mundo (por exemplo, uma pessoa do Rio de Janeiro poderia participar sem problemas de uma *harkadá* em São Paulo, ou Nova York, Londres, Tel Aviv...).

Hoje uma grande quantidade de judeus do mundo todo está conectada entre si, trocando informações sobre *harkadá*, através do auxílio dos dispositivos tecnológicos, como mídias digitais e internet. Israel envia mídias com ensinamentos de danças de *harkadá* para diversas partes do mundo. Além de Israel, mídias digitais (DVD's, *pen-drives*) com tais ensinamentos são produzidas pelas próprias comunidades judaicas da diáspora, sendo distribuídas muitas vezes em eventos, como seminários e festivais de dança israelita, que ocorrem fora de Israel. Os portais da internet (*youtube*, por exemplo) têm assumido um papel fundamental nesta difusão da *harkadá*. Encontramos vídeos postados por pessoas de diferentes nacionalidades, que assumem o papel de ensinar algumas coreografias destas danças circulares a partir deste veículo tecnológico.

Ainda que recente, a *harkadá* é muitas vezes tratada como uma expressão folclórica. O conceito de folclore para *harkadá* é um tanto questionável, haja vista que ela não é uma manifestação cultural que se caracteriza por advir de tempos remotos e tampouco os autores de suas coreografias e músicas são anônimos⁷. Todavia, há outras características que permitem-nos pensá-la como uma expressão

⁷ Ainda que hoje existam autores que vão de encontro a este pensamento, como é o caso de Vianna (2005), conforme exposto neste trabalho, este ainda é o conceito mais presente no senso comum.

folclórica. Assim como a palavra *folk-lore* tem como sentido “o saber tradicional do povo”, o termo *rikudei am*, referente às danças de *harkadá*, tem como significado “dança do povo”. Ou seja, a ideia de uma expressão cultural advinda de um saber popular (não erudito) está presente em ambos os termos. Além disso a associação que se faz da *harkadá* ao folclore se deve aos seguintes fatos: ela se caracteriza por coreografias que quando produzidas são coletivizadas para todo o povo (não tendo os seus autores o controle sobre o seu fazer-acontecer por outras pessoas); carrega o aspecto de um conhecimento que é passado de geração em geração; é um tipo de evento que agrega um grupo de pessoas que se reúnem para celebrar uma mesma tradição.

Esta relação entre dança israelita e folclore de Israel fortalece o imaginário da importância que ela tem para a sustentação de uma tradição e, conseqüentemente, de uma referência identitária. Conforme coloca Brandão (1994, p.9), o folclore carrega símbolos coletivos da afirmação de uma identidade de pátria, de povo. Salienta, ainda, que a cultura do folclore “não é apenas ‘culturalmente’ ativa. Ela é também politicamente ativa. É um codificador de identidade, de reprodução de símbolos que consagram um modo de vida de classe” (BRANDÃO, 1994, p.41). Segundo Brandão, no ato de participar de uma manifestação folclórica, há o sentimento de afirmação da identidade, de “não esquecer quem são” (BRANDÃO, 1994, p.10). Deve-se frisar que, para Brandão, o folclore não são aspectos culturais estanques que não se desenvolvem, mas que, ao contrário, está sempre vulnerável a transformações. Transformações relativamente lentas, dado seu aspecto conservador da tradição, característica esta que diferencia conceitualmente folclore de cultura popular, que tem um caráter mais progressista, segundo Brandão (1994, p.24).

É importante salientar que a efervescência da dança israelita em Israel e em várias comunidades judaicas do mundo culminou, não só no crescimento e desenvolvimento da cultura de *harkadá*, mas, também, na cultura de *lehakat* (grupos estruturados que têm como propósito apresentarem cenicamente coreografias de dança israelita). No Brasil, por exemplo, há hoje uma forte cultura de grupos de dança israelita (*lehakat*), principalmente nas regiões sudeste e sul. Esses grupos de dança israelita, em geral, estão vinculados a instituições judaicas, como escolas, movimentos juvenis e clubes. As instituições judaicas reconhecem a eficácia que é a dança israelita para a educação de uma pessoa judia dentro da cultura judaica, visto

que aquele que quiser praticar a dança israelita passará a freqüentar estes lugares (ambientes que proporcionam encontros entre pessoas de uma comunidade judaica e que promove eventos relacionados à cultura do judaísmo). Músicas e palavras em hebraico passarão a se fazer, de alguma forma, presente na vida desta pessoa. Esta vivência a aproximará da cultura de Israel e facilitará suas identificações para com o judaísmo.

Esses grupos de dança, geralmente, funcionam através de um sistema regular de ensaios, que tem, na maioria das vezes, o objetivo de se apresentarem em festivais de dança israelita. Desta maneira, a ideia do compromisso com algo da cultura judaica passa a compor o cotidiano desta pessoa. Os festivais de dança israelita do Brasil, principalmente o *Carmel*, de São Paulo, o *Hava Netze Bemachol*, do Rio de Janeiro, e o *Choref*, de Porto Alegre, são considerados os maiores eventos (os que comportam a maior quantidade de pessoas) que acontecem dentro do ambiente destas comunidades judaicas, realizando um intercâmbio entre diferentes estados e países (no festival *Carmel*, por exemplo, há grupos do Rio, São Paulo, Porto Alegre, Recife, Curitiba, Argentina e, nos últimos anos, até mesmo de Israel). Em Israel há o *Carmiel*, um grandioso festival de dança israelita (o maior que há), onde muitas *lehakot* de vários lugares do mundo se apresentam. Além de festivais, muitas *lehakot* atuam se apresentando em outras ocasiões festivas e, também, realizando espetáculos próprios.

Através do dançar a dança israelita, existe a procura de se sentir pertencente à cultura judaica (claro que este caso é referente a alguém de ascendência judaica. Há pessoas que praticam dança israelita que não são judias. Para elas, então, esta reflexão não se aplica). A ideia de afirmação da cultura e identidade judia são grandes motivadoras para que as comunidades judaicas invistam, dentro do seu meio, na cultura de dança israelita, desta tradição recentemente construída.

4 VIRA, VIRA, VIRA, VIROOOOOUUUU... VIRA-LATA!

4.1 PROCESSOS DE HIBRIDACÕES E CORPOS VIRA-LATAS

O entendimento de hibridação cultural aqui discutida traz como eixo referencial 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 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, p. XIX, 2011), 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 (p. XXIX, 2011), 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 por Canclini (p. XXIX, 2011):

(...) 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) reconhece que tal termo já havia sido mencionado em ocasiões históricas anteriores, como, conforme exemplificado pelo mesmo: Plínio, o Velho, que mencionou a palavra ao se referir aos migrantes que em sua época chegaram em Roma; estudiosos que recorrem ao termo para identificar o que se sucedeu desde a expansão da Europa em direção à América; Mikhail Bakhtin que usou o termo para caracterizar a coexistência de linguagens cultas e populares desde o princípio da modernidade. Mas, como o autor expõe, é na década final do século XX que mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais. Vale ressaltar que o termo hibridação diz respeito a um estado de algo que está em constante movimento. É o processo de estar em hibridação, o que diferencia tal termo de outros, como hibridez, ou hibridismo. Canclini (2011) analisa os movimentos dialógicos interculturais, observando as tensões e acordos entre diferentes fazeres e práticas culturais e os bens simbólicos que se produzem nestas relações.

Estabelecendo um diálogo entre Canclini (2011) e Hall (2006), este segundo ao pensar a identidade cultural na pós-modernidade, entendia-a como algo que está relacionado com o movimento da globalização, cujas fronteiras entre os estados nacionais se tornaram porosas, tornando difícil a ideia de sustentação de limites precisos que se baseavam no reconhecimento de um território delimitado, como unidades estáveis. Para Hall (2006), assim como as fronteiras geográficas, as identidades também se caracterizam pela não sustentação de limites definidos, sendo instáveis, transitórias e se hibridizando através dos contatos interculturais. Tal relação de interculturalidade se caracteriza pela sua afetação derivada tanto pelo sistema político-econômico global e local (economia neoliberal, as multinacionais, etc.), como por diferentes produções de bens simbólicos culturais advindas de contatos interculturais de esferas diversas (interétnicas, entre as culturas erudita, popular e massiva, entre distintos veículos midiáticos e de comunicação, etc). Canclini (2011) desenvolve um pensamento com muitas semelhanças com Hall

(2006), porém aprofundando 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 (p. 302, 2011), na Europa moderna e, posteriormente, na América Latina, a formação de coleções especializadas de arte culta e folclórica foi um meio para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos 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.

O folclore também se caracterizou por um colecionismo, mas neste caso estava relacionado com os colecionadores e folcloristas que se transferiam para sociedades mais tradicionais e rurais, investigando e preservando os bens simbólicos destas regiões e culturas. Em muitos casos, estes bens simbólicos foram reunidos em museus. No mercado urbano eles são comumente denominados como “artesanatos”. Atualmente, nas cidades, se alguém tiver interesse de ter acesso, ou adquirir um bem simbólico do folclore de determinada cultura, não precisa necessariamente mais ir para serras, ou lugares onde vivem grupos e tribos de índio, por exemplo, pois as peças de diversos grupos étnicos se misturam nas lojas das cidades. Mas, como já exposto, o folclore e/ou o popular também procurou manter as divisórias entre o seu campo e os demais tendo em vista um olhar sobre preservação de uma identidade cultural.

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 os consumam. Este mercado do consumo estimula que cada

pessoa selecione aquilo que mais lhe agrada dando-lhe a “liberdade”¹ 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 naturezas e grupos (culto, popular, massivo, interétnica, etc). Conforme dito por Canclini (p. 304, 2011):

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

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,

¹ 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.

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, (p.314, 2011)

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

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

A desterritorialização em um grau mais avançado, bem comum dos ambientes cosmopolitas, das cidades grandes, celebra “uma visão da cultura mais experimental, quer dizer, multifocal e tolerante” (VALENZUELA apud CANCLINI, p.324, 2011). Esta visão está atenta à maleabilidade das fronteiras físicas geográficas e culturais, colocando em xeque a noção de identidade local e, por conseguinte, singular pessoal (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. 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 este poderes se atravessam interferindo umas nas outras e já não dando mais para definir onde acaba uma e onde começa a outra.

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

É importante salientar que ao falar do fronteiro não 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 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. Por exemplo, um bailarino da técnica de Martha Graham se especializava naquela técnica e se constituía inteiramente dentro daquele modo de dança. Possível afirmar que tais padrões apareciam em larga abrangência em muitas escolas e métodos de dança moderna (como a de Merce Cunningham, Doris Humphrey e Jose Limon, por exemplo).

Louppe (2000) observa como o mercado do consumo que 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 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 Alencar² (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 “Chuá” – releitura cênica do balé “O lago dos cisne” feita pelo Grupo Dimenti* analisa o conto de fadas *Barbie Lago dos Cisnes*³, o balé de repertório *Lago dos cisnes*⁴ e o trabalho *Chuá*⁵, 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 dramaturgica ele problematiza e joga com binarismos de oposição como dentro e fora, originalidade e citação, estado de cena e estado de coxia, ordem e desordem, continuidade e descontinuidade, teoria e prática, palavra e coisa, trágico e cômico, com e contra, profundidade e banalidade, originalidade e citação/apropriação intertextual e outros. Essa investigação do desenho animado ao corpo que dança constrói um estado de comicidade advindo de um fazer crítico performativo. Conforme colocado por Alencar (2007b, p.3):

² 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.

³ *Barbie Lago dos Cisnes* é um filme da Barbie baseado na obra *Lago dos Cisnes*, do compositor russo Tchaikovsky, do final do séc XIX.

⁴ 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.

⁵ O espetáculo *Chuá*, onomatopeia inspirada na obra *O Lago dos Cisnes* e voltada 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.

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.

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 borrões, 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 borrões, 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 judeubrasileirobrasileirojudeu no ambiente contemporâneo, a proposta em *Rikud Vira-Lata* é indagar a relação entre tradição e contemporaneidade e entre diferentes culturas nacionais (Brasil e Israel, neste caso) observando os possíveis diálogos e interconexões entre estes.

Esta investigação artística mescla cenicamente informações de uma cultura tradicional com outras do ambiente contemporâneo, utilizando dispositivos tecnológicos como ferramenta para diálogo entre a dança folclórica israelita e a cultura contemporânea neste corpo vira-lata em cena. A dança israelita (o gênero *hora*, mais especificamente) é trazida para a cena ora num corpo que se mistura com vídeo, ora num corpo que mistura princípios de movimentos da técnica da *hora* israelita com o samba.

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



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

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

de que todas as informações que constituem este corpo cultural atravessam-se entre si, borrando suas fronteiras.

Em relação a este assunto que compreende corpo cultural dentro da perspectiva evolucionista da relação entre corpo e ambiente, que entende que as relações se dão em um processo de movimento incessante e dinâmico de coafetações simultâneas, borrando-se e atravessando as fronteiras entre si, podemos recorrer a Katz e Greiner (2001, p. 73-74) que dizem que:

A idéia de cultura aqui adotada é de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e ser por ele contaminado [...] as informações tendem a operar dentro de um processo permanente de comunicação e, nesse movimento de trocas constantes, enquanto se modificam, as informações vão também transformando o meio. Caso a vida funcione, de fato, de acordo com uma estrutura como esta aqui descrita, com o passar do tempo, as trocas permanentes de informação tenderiam, quase que como uma consequência natural, a borrar as suas próprias delimitações produzindo, então, uma plasticidade de fronteiras não controlável. [...]. A compreensão da vida como produto e produtora de uma rede inestancável de troca de informações, marca uma diferença básica. Nela a idéia de corpo como mídia ocupa posição central.

Este corpo como mídia, denominado “corpomídia”, por Katz e Greiner (2005), é entendido não como uma mídia no senso comum, que funciona como um veículo de transmissão, mas ele como mídia de si mesmo. As informações do ambiente com as quais o corpo entra em contato estabelecem negociações com as informações que antes nele já estavam. “A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo” (KATZ e GREINER, 2005, p. 131). Este conceito traz uma perspectiva dos corpos como sistemas abertos, cujas fronteiras que o distinguem como unidade em relação ao ambiente são como membranas permeáveis, ao invés de invólucros não permeáveis. Este estudo entende o corpo não como um recipiente que acumula informações por ele selecionadas, as quais as que estão do lado de dentro não se afetam ou se contaminam pelas que estão do lado de fora, no ambiente. Ele não é ativo em relação ao ambiente passivo, afinal o mundo não é um objeto, ou um composto de objetos a espera do observador para ser observado. O corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) é, pois, o resultado dos cruzamentos com as informações com as quais ele entra em contato. As informações se transmitem em processos de

contaminação. Por isso tanto o corpo como o ambiente são sistemas aptos a se contaminar e serem contaminados. O ambiente mundo afeta os corpos e os corpos o afetam reciprocamente.

4.2 DISSOLUÇÃO DAS LINHAS DE FRONTEIRAS: UMA CÃOPLEXIDADE VIRALATA

Linhas de fronteiras foram fortes condutoras do entendimento de mundo na modernidade. Linhas se incidiram na organização do conhecimento com a separação das disciplinas, na crença de que estas se desenvolveriam melhor se estivessem voltadas para si, especializando-se cada vez mais. Linhas desenharam por muito tempo fronteiras no globo, como se elas pudessem proteger cada estado nacional, mantendo suas culturas locais intocadas por qualquer outra cultura que estivesse fora de sua linha de demarcação. As linhas da demarcação afetaram diretamente o entendimento sobre identidade cultural de grupo e também do sujeito singular, como se identidade estivesse envolvida por uma linha de fronteira que nem permite que o que venha de fora entre e a modifique, nem que ela mesma como elemento de dentro dessa linha saia e desestabilize o equilíbrio de uma estrutura sólida. Linhas estabeleciam divisórias entre corpo e mente e envolviam o corpo estabelecendo a dicotomia dentro e fora, como se este tivesse um invólucro e fosse um recipiente inicialmente vazio que ia, no decorrer da vida, acumulando informações. Linhas estabeleciam separações entre as áreas de artes e os artistas se voltavam para seu único e exclusivo campo de atuação e alimentavam a cultura de não invasão nas demais áreas artísticas. Linhas separavam modalidades e escolas de dança e não era habitual que os bailarinos se lançassem em variados tipos de aulas de dança que não aquele que ele resolveu focar para a sua profissionalização. Linhas impediam relações dialógicas entre dançarinos e coreógrafos/diretor e também entre alunos e professores, ficando estabelecida uma relação vertical do ativo e o passivo. Linhas estabeleciam fronteiras entre artistas e espectadores, ficando o primeiro na posição de ativo e o segundo na de passivo, dentro do contexto de recepção para com uma obra de arte.

Estão descritos aqui apenas alguns exemplos de atuação destas linhas de fronteiras, portanto, cabe ressaltar que inúmeras outras formas de manifestações de linhas fronteiriças aconteceram em diversos outros contextos na conjuntura social,

política e cultural da modernidade. O mundo globalizado colocou fogo nas linhas, derretendo-as e fazendo as estruturas que se pretendiam sólidas tornarem-se cada vez mais líquidas. No contexto desta globalização as linhas não dão conta de sustentar estruturas fixas e as informações se caracterizam pelo seu aspecto móvel, instável e transitório. Bauman (2005) reconhece que a atual sociedade líquida se caracteriza pelo não estável, pelo transitório das informações e das formas como as relações sociais se estabelecem. O autor, inclusive, coloca (2005, pg 35) que no mundo em nossa época líquido-moderna o estar fixo e ser identificado de modo inflexível é algo cada vez mais mal visto e que o “herói popular” é o indivíduo livremente flutuante e desimpedido.

Hall (2006) discute o pensamento sobre a identidade na atualidade como algo que não tem como se definir em linhas fixas e seguras. Para ele, as identidades se caracterizam por serem transitórias, fragmentadas e até mesmo, algumas vezes, contraditórias e mal resolvidas. Segundo o autor, o ambiente pós-moderno (entendido por muitos como a contemporaneidade) é um lugar cujas limitações entre fronteiras nacionais e culturais não se sustentam, visto que o fenômeno da globalização resultou em uma condição de existência intercultural global. Esta condição deriva tanto das diásporas e da cultura migratória entre nações, que gera um hibridismo intercultural (em Salvador/BA, por exemplo, encontramos diversos espaços para aulas de Yoga, restaurantes de comidas japonesas, árabes, e chinesas e, também, os quiosques do acarajé e as rodas de capoeira) como de uma homogeneização cultural do “pós-moderno global” (o consumismo global, o “supermercado cultural”, como o McDonald, o Jeans, a indústria cultural musical, etc).

Tanto Bauman (2005), quanto Hall (2006), identificaram que no ambiente da contemporaneidade (chamado pelo primeiro de mundo líquido-moderno e pelo segundo de pós-modernidade) a linha que segura a estabilidade para o pertencimento a uma cultura, nação, povo, ou etnia específica, já não se sustenta. A cultura da migração, das diásporas do mundo globalizado, reconfiguraram uma condição de estar no mundo. No atual mundo, caracterizado por mudanças rápidas e uma multiplicidade de referências, tem-se produzido sujeitos multirreferenciados.

O derretimento e a maior maleabilidade das linhas acarretou também transformações no campo da epistemologia do conhecimento. Como Boaventura de Sousa Santos (1987) explana, a organização do campo do conhecimento foi por

séculos impregnada por um paradigma dominante, que valorizava um racional científico em detrimento do conhecimento não científico e estudos humanísticos. Era estabelecida uma distinção dicotômica entre ciências naturais e ciências sociais, assentando uma concepção mecanicista da matéria e da natureza, em detrimento dos conceitos de ser humano, cultura e sociedade. No paradigma dominante “conhecer significa dividir e classificar para depois poder estabelecer relações sistemáticas entre o que se separou” (SANTOS, B. S., 1987, p. 15), o que refletia nas separações disciplinares para o conhecimento. No ambiente contemporâneo entra em cena o que Boaventura de Sousa Santos (1987) chama de paradigma emergente. Agora a linha separatista perde a sua rigidez e, sendo derretida e maleável, rompe com dicotomias e propicia o diálogo interdisciplinar para a produção de conhecimento. Como exposto por Boaventura de Sousa Santos (1987, p. 39-40), o conhecimento do paradigma emergente se caracteriza pelo não dualismo e o conhecimento é fundado na superação das distinções entre natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjetivo/objetivo, coletivo/individual, animal/pessoa e outros.

A dissolução das linhas fronteiriças do corpo do conhecimento se faz presente também no conhecimento do corpo. As ciências duras, o pretense racional científico, não estabelecia relação entre corpo e cultura. A cultura não é algo, cuja análise objetiva pode fechar raciocínios e encontrar respostas, assim, por se tratar de um campo de maior subjetividade e relatividade, ela não era colocada em questão para pensar o corpo. A abordagem do corpo era feita a partir do estudo do corpo cadáver. Assim, o corpo servia como puro objeto de análise, de onde se tirariam conclusões e descobertas acerca de sua estrutura mecânica funcional. O corpo era como uma máquina que comportava uma substância pensante e uma pessoa era como “um fantasma numa máquina, onde a máquina é o corpo humano, e o fantasma é uma substância espiritual (...) as mentes são, em geral, consideradas estando *dentro* dos corpos que elas controlam” (CHURCHLAND, 2004, p. 28-29). Esta ideia dicotômica entre mente e corpo é advinda do filósofo René Descartes (1596-1650).

Nas artes a dissolução entre linhas de fronteiras tem acontecido entre as diferentes áreas artísticas, cujos resultantes estéticos têm se caracterizado muitas vezes por um aspecto híbrido que dificulta qualquer espécie de categorização em relação a determinado trabalho de arte ser dança, teatro, performance, artes visuais e outros. Diferente disso, conforme exposto por Coutinho (2011), tem se tornado

muito presente modos de fazer artístico que lidam com relações contaminatórias entre distintas áreas artísticas. Resultantes híbridos e novas denominações de resultantes artísticos como, por exemplo, a vídeodança e vídeoperformance, também tem sido um aspecto característico deste movimento de atravessamentos de fronteiras e relações contaminatórias interartísticas.

A dança em sua área específica também borrou suas fronteiras. Louppe (2000) ao expor que até o período do movimento da dança moderna os bailarinos seguiam fiéis em uma linha específica de prática e que na contemporaneidade a tendência é exatamente não se fixar, mas sim transitar por práticas corporais diversas, ela nos mostra a porosidade entre as fronteiras dentro da própria área da dança. Estes modos como os bailarinos se relacionam com a prática da dança, cujos arcabouços técnicos apresentados pelos corpos se tornaram difíceis de identificação aos olhos de quem assiste, constrói um tipo de corpo denominado por Louppe (2000) como “corpo híbrido”. Ou seja, são estes corpos que atravessam as diversas fronteiras das linguagens e escolas de dança, e de outras práticas corporais, borrando-se, então, em seus registros corpóreos de movimentos.

Na operacionalização dos próprios grupos de dança, acompanhando o pensamento de Alencar (2007a) sobre borramentos, estes se têm feito presentes através da desverticalização da relação entre diretor/coreógrafo e dançarinos, que passou a ser um lugar mais dialógico, horizontal e de trocas entre eles (em grupos profissionais, na maioria das vezes os integrantes não são apenas dançarinos, mas intérpretes-criadores. Poucos são os grupos profissionais nos quais os artistas são apenas dançarinos executores dos passos requisitados pelo coreógrafo). Em caso de coletivos, onde não há qualquer espécie de hierarquias, o borramento entre as ideias dos integrantes do grupo é exatamente o ingrediente para a composição e os processos de criações artísticas.

Os borramentos na cena da dança, que se reconhece como contemporânea, têm acontecido também na relação entre artista e espectador. Katz (2004) coloca que a dança que indaga cabe dentro da nomeação de contemporânea e aquela que não o faz assim cabe dentro de outra(s) modalidade(s) que não a contemporânea. Ela salienta que o fazer artístico-coreográfico em dança contemporânea, é aquele no qual os corpos não simplesmente cumprem uma bula determinista fundada na técnica e estética para o alcance de uma virtuosidade, mas agem como propositores de questões aos espectadores através de uma relação dialógica com eles. Os

espectadores são indagados e trazidos para participarem da obra. Eles são coautores nestes tipos de trabalho artístico. O borramento tanto entre obra e espectador quanto entre o artista com o espectador se tornou uma premissa para o fazer estético da arte (mais especificamente da dança, neste contexto aqui discutido) contemporânea.

O derretimento das linhas de fronteiras em suas diversas formas de existir no mundo desenha para nós experiências que se tornam este corpo que somos. A partir do entendimento de que somos seres corponectivos (RENGEL, 2007), nos percebemos como um todo integrado, sem qualquer espécie de linha separatista. Não há linha entre mente e corpo. Somos corpomente. Não há linha entre corpo e ambiente. Somos corpoambiente. Cada corpo é um mundo globalizado. Somos corpomundoglobalizado. Cada corpo é o atual modo de organização dos saberes. Somos corpossaberes. Cada corpo é os diversos modos como os atravessamentos estão presentes no mundo. Somos corposatravessamentos. Cada corpo é o borrado cultural do mundo globalizado. Somos corposborrados. Somos corpos vira-latas. Somos VIRALATAS.

5 VIRANDO AS LATAS DOS RESULTANTES COREOGRÁFICOS DO TRABALHO DE DANÇA *RIKUD VIRA-LATA*

5.1 PRIMEIRO RESULTANTE: 2011

Todos os resultantes coreográficos em *Rikud Vira-Lata* tinham como proposta borrar fronteiras entre tradição e contemporaneidade. Para isso, durante todo o tempo foi proposto um “desvio” em relação ao pensamento tradicionalista substancialista (CANCLINI, 2011) sobre o modo de construir um trabalho cênico coreográfico em dança israelita. Rengel (2007a), explica que “desvio” é uma metáfora que no sentido da conexão sensórioabstrata é efetuada pelo procedimento metafórico. Ela explana que em sua pesquisa, em conversas com adolescentes, jovens e adultos sobre o significado de desvio, as repostas obtidas levaram ao sentido de

coparticipação entre a experiência de desvio e/ou de desequilíbrio de topologias do corpo (por exemplo, quadril, cabeça, coluna vertebral), e, a ideia, ou noção, ou entendimento de sair do lugar, do caminho, de romper convenções, de desrespeitar regras, de perder a razão. (RENGEL, 2007a, p. 80-81)

Esses “desvios” em *Rikud Vira-Lata* foram realizados através de traduções distintas em cada resultante. No primeiro resultante a ideia inicial que motivou o desenvolvimento deste trabalho 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 israelita, a partir dos princípios de movimentos de sua própria técnica? Como se poderia trazer para diálogo a dança israelita com aparatos tecnológicos digitais em um trabalho cênico?

O processo para este primeiro resultante se iniciou no módulo Processos Criativos III, do curso de graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no qual foram realizadas experimentações com os dedos das mãos (indicador e dedo médio) com intuito de que eles executassem (representativamente) os movimentos das pernas em passos de dança. Isso, devido a um interesse de pesquisa pessoal, se desdobrou para a investigação em dança

israelita, para a investigação dos códigos de movimentos específicos da *Hora Israelita*. A estratégia para trazer esta ideia para a cena da dança requisitou a utilização de aparatos tecnológicos digitais, com projeções de datashow, e isso se desdobrou em outras investigações com imagens de vídeos e estratégias para traduzir um corpo que se “desvia” das limitações fronteiriças e vai se constituindo como um corpo borrado.

Neste trabalho estava presente a ideia de atravessamentos de fronteiras e hibridações de formas de expressões culturais distintas entre o que se poderia de 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 simbólicos¹ diferenciando-se das demais pessoas, a dança contemporânea (ao menos na maior parte do Brasil) é, em muito, acessada por 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. O colecionismo na dança israelita no Brasil é algo referente apenas à comunidade judaica residente neste território. Isso também facilita um autorreconhecimento 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. Logo, *Rikud Vira-Lata*, sendo contemporâneo do ambiente pós-moderno, ao qual Canclini (2011) se refere

¹ 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.

como o ambiente da cultura do descolecionismo, em muito propiciada pelo advento das indústrias culturais que modificaram as relações de poder de administração da circulação e domínio dos bens simbólicos culturais, é, então, construído dentro da proposta de descoleção entre o culto (erudito) e o popular. Carrega um viés político tanto por querer tornar acessível ao público da dança contemporânea sobre a dança israelita, como o inverso também. A proposta desta descoleção resultou em uma forma híbrida sobre este fazer da dança em *Rikud Vira-Lata*.

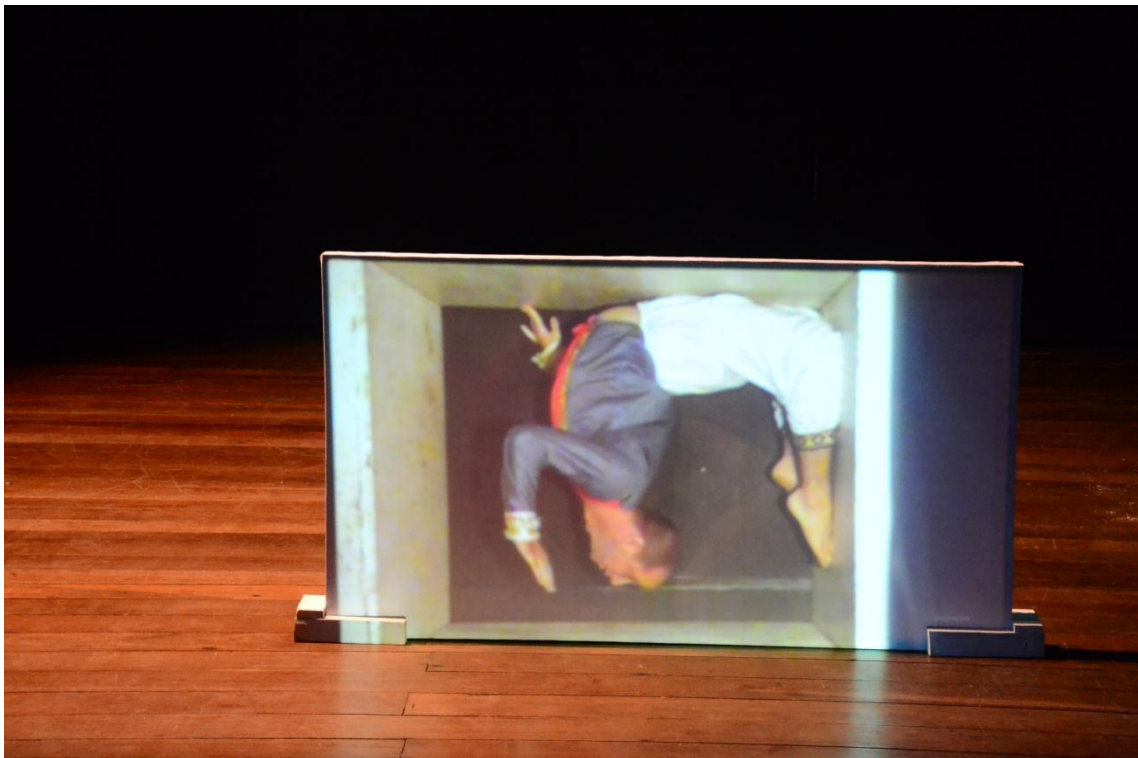
Em relação à proposta de recorrer à utilização de dispositivos tecnológicos contemporâneos, como maneira de trabalhar a dança tradicional israelita de forma “desviada”, Plaza (2010) traz contribuições ao argumentar que as técnicas produtivas e formas de linguagens atuais contaminam e semantizam a leitura da história, e passado-presente-futuro estão atravessados pelas antigas e novas formas tecnológicas. Valery (apud PLAZA, 2010, p. 11) afirma que as artes se transformaram radicalmente pela influência dos meios de produção. Isto assim ocorre, pois a maneira como compreendemos o mundo atualmente está totalmente contaminada pelos signos que emergiram dos novos modos de produção e novas tecnologias. Isto, em uma relação de coafetação simultânea, se reflete diretamente em nossa maneira de trabalhar com os novos modos de produção, com as novas tecnologias e com a arte,

O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem. Nisso nos detivemos para caracterizar as formas tecnológicas da atualidade como formas recorrentes da história, como formas tecnológicas tradutoras, elas mesmas, da história. Queremos dizer, em síntese, que passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo. (PLAZA, 2010, p.13)

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. E isso está diretamente relacionado com o tradicional modo de entender identidade como algo estável e não mutável.

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. A primeira cena deste resultante em *Rikud Vira-Lata* apresenta, em uma projeção na tela, localizada no meio do palco, equilibrada no chão, o performer com figurino típico de uma *hora israelita*, sentado em um pequeno ambiente fechado, de aproximadamente 1m², delimitado por paredes brancas aos lados, em cima e embaixo. 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 3 – Espetáculo *Rikud Vira-Lata*, no Teatro do Movimento (UFBA).



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

Para se pensar um pouco sobre o processo de tradução desta determinada ideia, é válido recorrer a alguns conceitos discutidos. O pensamento, uma ideia, como diz Plaza (2010), se apresenta como uma qualidade em potencial para. Um signo ainda não extrojetado. Trata-se de um símbolo-icônico, afinal é um símbolo (legi, leis) resultante de uma construção de entendimento sociocultural e ao mesmo tempo é um ícone, uma qualidade ou algo em potencial para ser manifestada na forma de linguagem (não necessariamente verbal, de acordo com o pensamento de Plaza). Como as coisas se dão em processo de semiose, em uma produção ininterrupta de signos em outros signos, esta ação sígnica na semiose continua o seu movimento que vai do ícone ao símbolo, do símbolo ao ícone e assim em diante. Esta qualidade ainda não traduzida em um suporte material, ou um acontecimento aqui-agora (sin signo), pelo artista-tradutor dirá respeito ao conceito metafórico que ele precisa trabalhar para trazê-la em forma de índice.

Este momento da caixa, neste resultante de *Rikud Vira-Lata*, por exemplo, foi desenvolvido a partir da ideia/conceito metafórico como “tradição é algo que me aprisiona”, “é algo guardado em uma caixinha fechada”. Este conceito metafórico se apresenta, conforme foi visto, como símbolo icônico. O índice configurado na forma desta construção cênica, composta de tela, projeção de vídeo com imagem de um corpo em uma caixa é, então, a metáfora criativa derivada deste(s) conceito(s) metafórico(s). Símbolos serão produzidos nas leituras que os espectadores fizerem destas metáforas apresentadas.

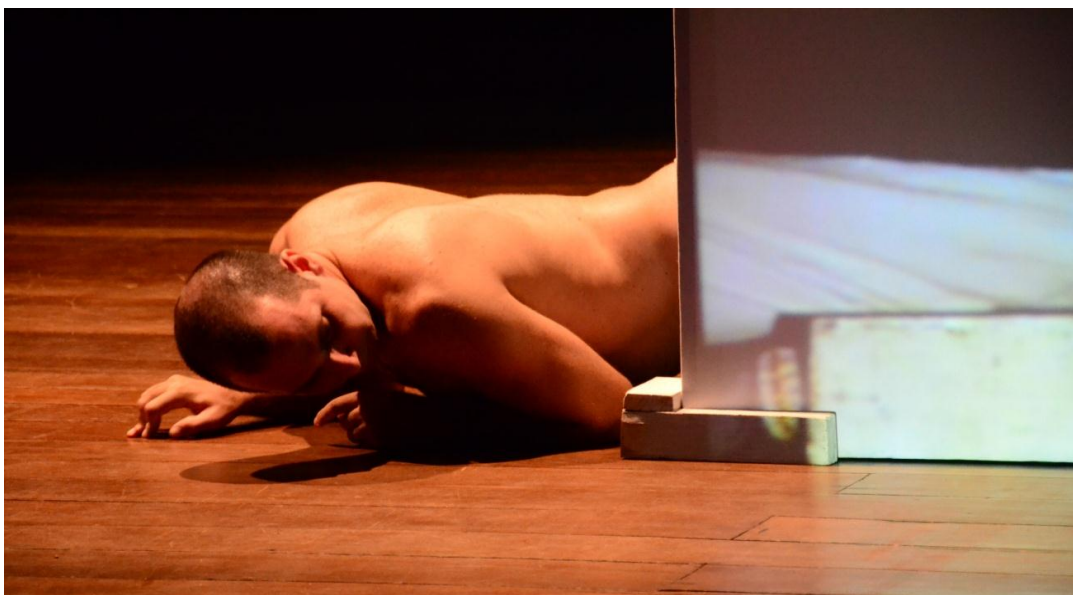
É válido ressaltar que esta tradução se realizou a partir do que se denomina de procedimento metafórico do corpo (RENGEL, 2007a), visto que esta configuração criativa traduz a circunstância como aquele corpo se entende e se sabe enquanto condição sensoriomotorainferentesabstrata. A situação de crescer em um ambiente de cultura tradicionalista e vivenciar um ambiente de dança na mesma, que lida com paradigmas rígidos que são controlados por sistemas de poder institucionais (na sua maioria), desperta uma determinada memória que se associa a uma prisão. A uma caixa fechada. Isto gera consequências no modo como este corpo se relaciona com o mundo e o ambiente no seu entorno. Trazer para criação um corpo, cujos movimentos estão limitados a um espaço restrito, foi a maneira de vivenciar cineticamente, músculo-esqueleticamente, e outras instâncias do organismo corpo, a ideia sobre a restrição do corpo que um determinado sistema tradicional o submete. A partir do procedimento metafórico do corpo se traduziu aqui como o sensório-

motor e o julgamento abstrato sobre tradição estão entrecruzados e é sentido no corpo performer.

Quando um dos lados da caixa se abre e permite a saída do performer projetado se inicia a saída do performer real, como presença, 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, que são a mesma pessoa. Este corpo presente, diferentemente do corpo projetado, sai sem o figurino de *hora 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.

Este despir traz como metáfora a ideia de liberdade, de um corpo sem categorizações prévias, mas que o espectador passará a conhecê-lo quando os movimentos começarem a acontecer. Assim como o conceito de corpomídia (KATZ e GREINER 2005) se contrapõe à ideia cartesiana do homúnculo como uma substância imaterial, um fantasma que habita o corpo, já pré-definindo uma pessoa antes de qualquer interação com o ambiente, mas, diferente disso, compreende que é na relação comunicacional com o ambiente que o corpo (natureza/cultura) vai se constituindo, este corpo seminu assim propunha. Traz ao espectador interrogações sobre o quê ele viria propor como informação para este. Informação que se constituiria, assim, no durante a comunicação entre artista e público.

Figura 4 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



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

O performer, já do lado de fora da tela, inicia um processo de execução de passos de balé pelos braços. Durante todo o tempo desta cena, as mãos insinuavam subidas e descidas da ponta e meia-ponta dos pés. Faz movimentos que insinuem uma execução da seguinte sequência de passos: *soutenu*, *développé a la second*, *développé com renversé*, *penché*, *renversé*, *Rond de jamb en Lair*, *entrechat* e *echapé*. Retornando, em seguida, com *pliés* na segunda posição e deslocamento de *chasé*, para trás da tela, novamente.

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. Corpo que, conforme o procedimento metafórico, se sente, se entende e sabe sensório-motoramente abstratamente como um corpo potente para com seu poder arbitrário e autônomo para remobilizar estruturas rígidas de sistemas hegemônicos. Indiciava por imagens metafóricas do corpo a ideia de desvio das normas. Um desvio no corpo, com o corpo, em relações a valores morais e discursos de poder.

Figura 5 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



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

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. Na primeira cena (da caixa) deste resultante em *Rikud Vira-Lata* a imagem apresentava as bordas da caixa que não permitiam que o corpo as atravessasse. Já nesta cena, a projeção na tela não apresentava bordas de fronteira 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.

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. A partir de um entendimento sensoriomotorinferenteabstrato deste corpo, que se entende e se sabe desta maneira, traduziu-se, assim, esta ideia de um corpo de identidade borrada, fragmentada e não coerente. Um corpo “desviado”.

Neste primeiro resultante em *Rikud Vira-Lata* ocorrem momentos, cuja telepresença permite o acontecimento de um corpo antigravitacional e de um corpo que em interação com o corpo real tem como resultado estético um corpo anatomicamente impossível, com as partes do corpo invertidas, um corpo visualmente híbrido, desviado.

Esta cena é ilustrada com um texto criado a partir do poema “O todo sem a parte não é todo”, escrito no séc XVII pelo poeta baiano Gregório de Matos. O texto é recitado por uma voz feminina, que, a princípio, foi apenas uma opção por considerar competente a forma como a intérprete impostava a voz e colocava o texto. Todavia, isto vem como informação que não deve ser ignorada, afinal, como se trata de um trabalho que tem uma ideia biográfica a certo modo em ênfase, uma voz que evidentemente não pertence àquele corpo em cena e que, ainda, pertence a uma pessoa do gênero feminino, pode suscitar muitas leituras, dentre elas a de

desvio, a de borramentos, inter-relação entre corpos distintos que se completam (como é caso da própria cena do corpo telepresente e presente) e etc. Segue abaixo o texto da cena:

O todo sem a parte não é todo
Se a parte o faz todo sendo parte
Que é parte sendo o todo
Partes todo em toda parte
Qualquer parte sempre fica o todo
Cada parte em sua parte
Parte deste todo que lhe acharam sendo parte
Partes todas deste todo
O todo sem a parte não é parte
A parte sem o todo não é parte
A parte sem o todo não é parte
O todo sem a parte não é todo
A parte sem o todo não é parte
Parte não é todo.

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



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

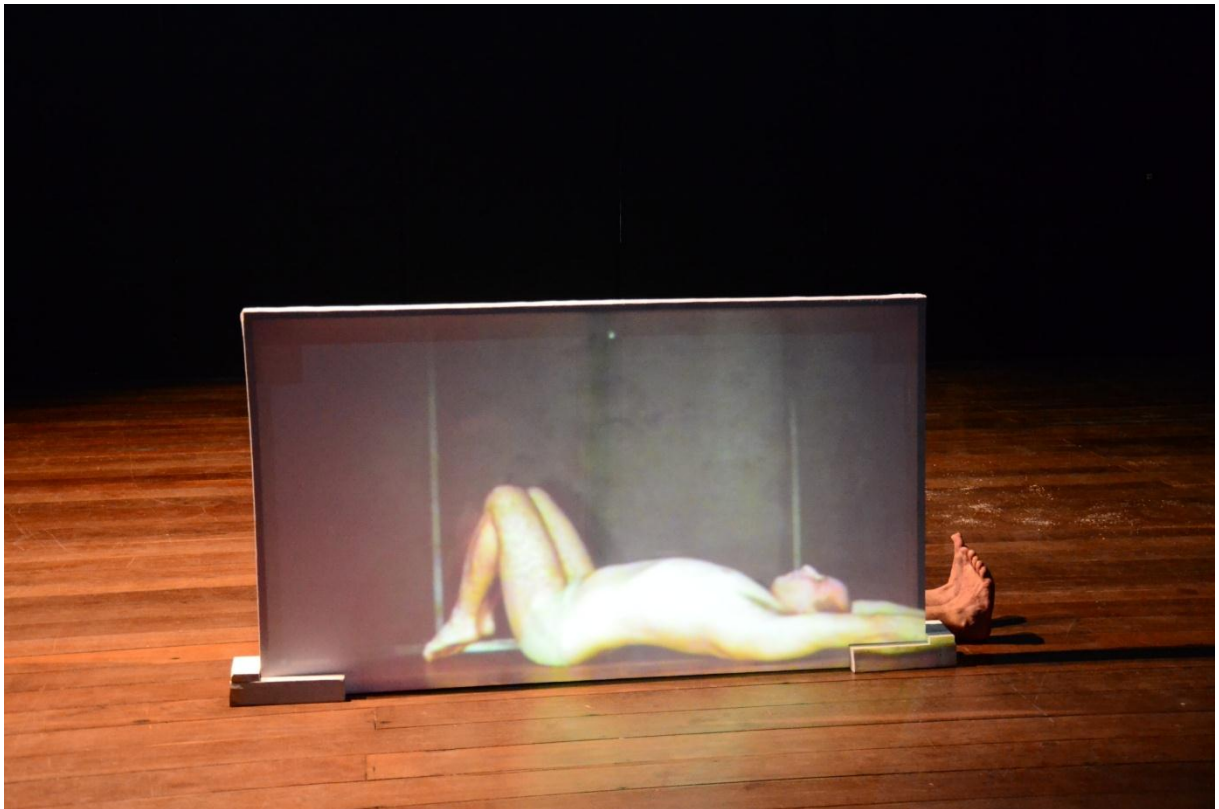
A ideia deste texto que se refere tanto a partes de um todo como a de um todo com partes se relaciona diretamente com o conceito de metonímia, conforme havia sido explanado. A configuração em *Rikud Vira-Lata* adveio da tradução de um corpo que se entende e se sabe de forma sensoriomotorainferenteabstrata. A tradução consiste em uma relação analógica de um corpo biológico, que entende e se sabe como um corpo que tem partes e que é ao mesmo tempo um todo no conjunto, envolvendo um corpo cultural, social, que vai durante sua vida construindo sua identidade, ou suas identificações. Fica evidenciada nesta metonímia como o sensório-motor e os julgamentos abstratos estão entrecruzados. Este trecho de *Rikud Vira-Lata* mostra como o entendimento sensório-motor de um corpo que tem partes (a metonímia da substituição da parte pelo todo) está relacionado com julgamentos abstratos que criam deduções e juízos de valor referentes a uma ideia de identidade, que ao mesmo tempo nos constitui como um ser único e se caracteriza por uma pluralidade de ângulos e identificações pela qual ela pode ser reconhecida e identificada.

Figura 7 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



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

Figura 8 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



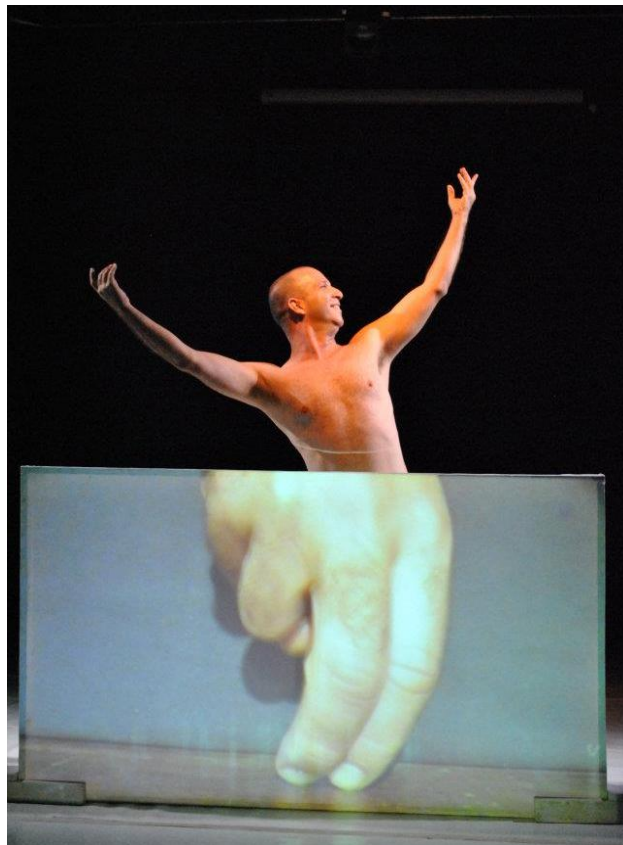
Fotógrafa: Dayse Cardoso, Salvador-BA, 2011. Arquivo pessoal do autor.

O último trecho deste primeiro resultante em *Rikud Vira-Lata* é o momento 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*, que se chama *Ze Hazemer* (tradução: esta é a canção). Tanto a música como os passos executados, dentro dos códigos da *Hora Israelita*, são fiéis da coreografia de *harkadá* desta música. Diferentemente da *harkadá*, não é realizada em forma de círculo (toda a sua execução neste trabalho é feita em uma linha reta de deslocamentos laterais) e não tem um coletivo de pessoas dançando juntas (é um trabalho solo). Na coreografia houve uma pequena variação da direção de alguns passos, mas, ainda assim, está sendo bastante respeitada a partitura coreográfica. Este trecho também traz o entendimento do corpo metonímico, porém fazendo uma inferência à relação entre partes referentes à tradição e contemporaneidade. 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 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. Assim como este corpo é o transitado e o imbricado entre sensorio-motor e julgamentos abstratos, sem dualismo mente/corpo, assim também é em relação às culturas tradicional e contemporânea, o que acarretou nesta tradução artística deste trabalho coreográfico.

Figura 9 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no evento Painel Performático (UFBA).



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

5.2 SEGUNDO RESULTANTE: 2012

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, 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.

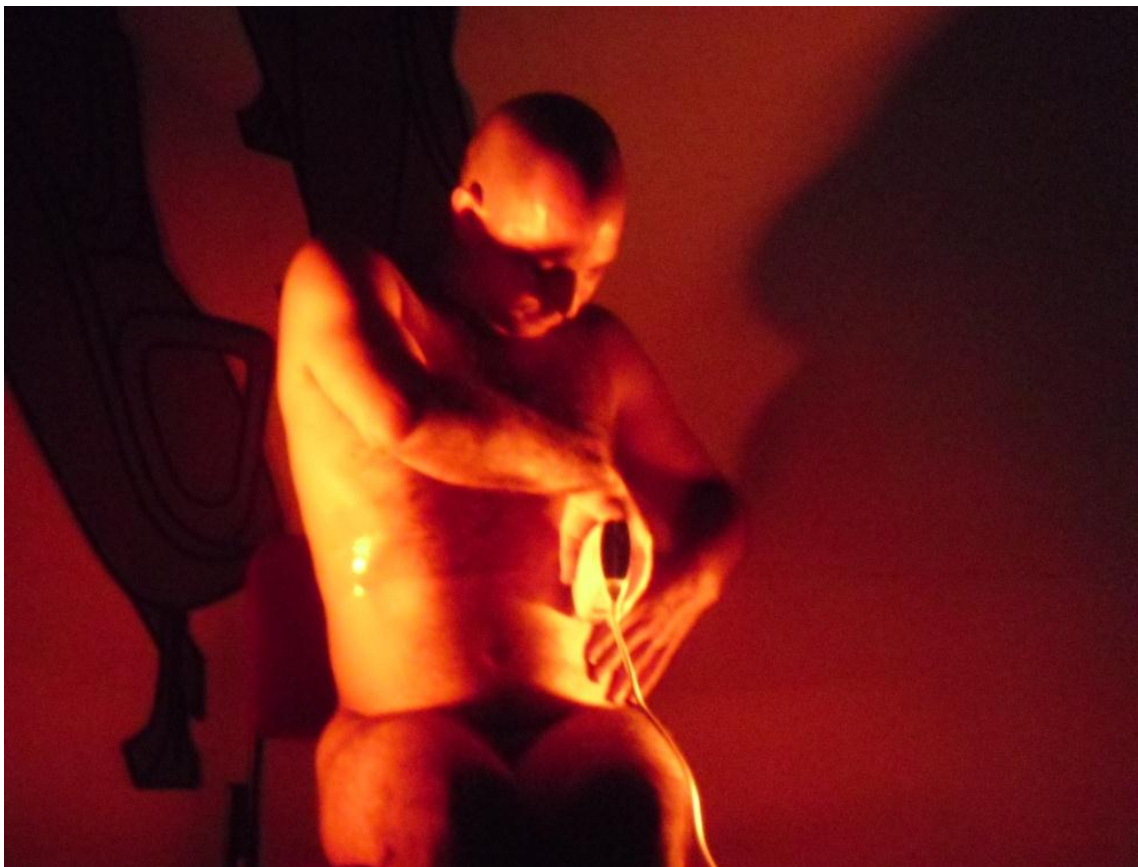
Dentro deste momento do processo, a vivência dos borramentos para o fazer coreográfico em *Rikud Vira-Lata* foi experienciada de uma maneira que ia além das soluções estéticas, que visavam o fazer artístico-criativo. Esta compreensão sobre borramentos concorda com Alencar (2007a) quando ele traz o entendimento desta ideia para a relação de trocas entre os artistas do grupo Dimenti, a relação dele (diretor) com os integrantes do grupo e a relação da obra de arte com a vida e o dia a dia. Em *Rikud Vira-Lata*, neste momento do processo para o segundo resultante, os borramentos se deram das seguintes formas: a contaminação recíproca com e entre os artistas, durante estudos, pesquisas e investigações em arte, que resultaram em organizações, acordos e reajustes das várias e variadas ideias para pensar o fazer criativo-coreográfico; o lugar dialógico e horizontal do artista mediador da residência, Luís Garay, que, como orientador dos trabalhos da residência, permitiu uma permeabilidade entre ideias, evitando que ocorressem interferências maiores da parte dele que descaracterizassem a assinatura de cada artista para com seu trabalho (sua intenção era exatamente borrar-se conosco. Com ele, o *Rikud Vira-Lata* borrou-se mais); os borramentos aconteceram também da sala de ensaio para o dia-a-dia e vice-versa. Isto assim ocorreu, pois como se tratou de uma residência intensiva que durou 40 dias (30 dias de investigação e 10 dias de realização do seminário com amostras dos resultantes das oficinas, rodas de discussões e bate-papos com os artistas), com encontros cinco vezes por semana, em 6 horas por dia, a imersão foi tamanha que todo o processo de alguma forma estava impregnado e borrado em todas as ações feitas nas horas do dia, fossem no estúdio, na rua, no quarto de hotel, no restaurante, etc.

A imersão neste processo e a circunstância inter-relacional entre os artistas integrantes da residência foi definidora da nova configuração para a ideia de

borramentos e atravessamentos de fronteiras em *Rikud Vira-Lata*. Durante este processo, ainda mantendo a proposição da abordagem entre tradição e contemporaneidade para o fazer coreográfico em dança israelita, a direção compositivo-criativa enfatizou o foco sobre questões relativas ao conceito de 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 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 meu corpo peludo. 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.

Figura 10 – Espetáculo *Rikud Vira-Lata*, no evento *Outras Danças*.



Fotógrafa: Natália Mendonça, Porto Alegre-RS, 2012. Arquivo pessoal do autor.

As informações biográficas evidenciavam um corpo multifacetado, transitório, híbrido e nem sempre coerente, o que nos remete ao conceito sobre identidade de Hall (2006). Além disso, o corpo textual (da voz em off), que era dito até então em português, chegando mais no final, foi se hibridizando entre os idiomas português e hebraico, até, enfim, se tornar totalmente hebraico. Esta trajetória foi construída quando, em um determinado momento do texto, passam a ser colocados termos em hebraico, que a comunidade judaica da diáspora, do Brasil², utiliza em sua comunicação diária e se entende entre si. Neste momento estão descritos nomes em hebraicos de: instituições judaicas (escolas, clubes); de movimentos juvenis judaicos (com denominações das funções internas no mesmo, como: *madrich* – monitor, *chanich* – aquele que pratica as atividades desenvolvidas pelo *madrich*); de grupos, eventos e festivais de dança israelita; programas (para viajar para Israel, por exemplo) promovidos por Federações Israelitas no Brasil e outras instituições responsáveis; e de festas e cerimônias religiosas judaicas. Este material linguístico evidencia a hibridação cultural deste grupo referente aos judeus da diáspora no Brasil. Segue abaixo este momento textual:

Toda minha infância até minha adolescência só tive amigos judeus e até mesmo só conhecia judeus.
 Estudei dos 4 aos 15 anos na escola israelita *Avraham Liessin*.
 Fiz parte do movimento juvenil judaico *Hashomer Hatzair*, onde eu fui *chanich* e depois peguei *hadrachá* e me tornei *madrich*.
 Não fiz *shnat*, mas viajei para Israel através dos programas *Tapuz Shomer*, *Tochnit Israel* e *kesher-art*
 Até pensei em fazer *aliá*, mas no fim resolvi ficar pelo Brasil mesmo.
 Dancei em várias *lehakot*, como a Phoenix-Cia Judaica de Dança, *Lehakat Liessin*, *Lehakat Dália*, do *Hashomer Hatzair*, *Lehakat Shomrito* e *Lehakat Kessem*
 Através destas *lehakot* me apresentei nos festivais de dança israeli *Hava Netze Bemachol* e *Hora Bikurim*, do Rio de Janeiro e festivais *Macabi* e *Carmel*, de São Paulo
 Sempre quando tem uma *harkadá* eu me interesso em ir
 Adoro *harkadá*
 Fiz meu *Bach-mitzvá* na sinagago *Ari* e lá teve muita *harkadá*.
 Hoje sustento ainda o jejum em *Iom Kipur* e comemoro o *Rosh-hashaná* e o *Pessach*.

² Refiro-me à comunidade judaica do Brasil por viver aqui e poder certificar que a comunicação se efetiva desta maneira. Ainda que o Brasil seja um território grande, em eventos que juntam judeus dos estados de São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Recife e Curitiba, por exemplo, pode-se constatar um código comum desta comunidade judaica da diáspora do Brasil, que utiliza uma série de termos hebraicos em meio a sua fala da língua portuguesa. É possível que em outros países os mesmos termos, ou muitos ou alguns deles, sejam também utilizados (como já constatei na convivência com Argentinos e Chilenos, por exemplo), mas não arrisco a expandir a afirmação para além do Brasil.

Em uma análise do texto a partir de aspectos da semiótica peirceana, se pode pensar que a narrativa, na língua portuguesa, destinada a um público falante dessa, se caracterizava pela predominância da instância do legi-signo, do símbolo, para a efetivação da comunicação neste momento cênico. O texto é compreendido por uma inteligibilidade racional, de lógica construída por todo um contexto cultural social (envolve o código desta língua, as informações presentes no texto, etc). Ao se fazer a transição para a mescla entre português e hebraico gerou uma alteração na apresentação deste índice (sin-signo), que passou a apresentar ao público um material que misturava o símbolo com o ícone. O ícone (um quali-signo), um signo que se apresenta como uma qualidade primeira, uma sensação, aparece aqui através da criação de uma estranheza sonora causada aos ouvintes que desconhecem e nunca haviam se deparado com tais termos e código linguístico.

A parte em português, nesta mistura com o hebraico, permite a tentativa aos espectadores de completar o sentido, de conseguir compreender o texto quanto significado semântico e lógico. Quando a narrativa se transforma totalmente para língua hebraica, a tentativa e possibilidade de entendê-lo quanto significado lógico-semântico, para o não falante da mesma, se torna impossível. Em relação a este momento, passa a prevalecer, principalmente, a percepção sobre a sonoridade. Sonoridade esta que incita sensações, que germinam possíveis leituras. Aos não falantes do hebraico, este momento textual se apresenta, sobretudo, sob a qualidade do ícone.

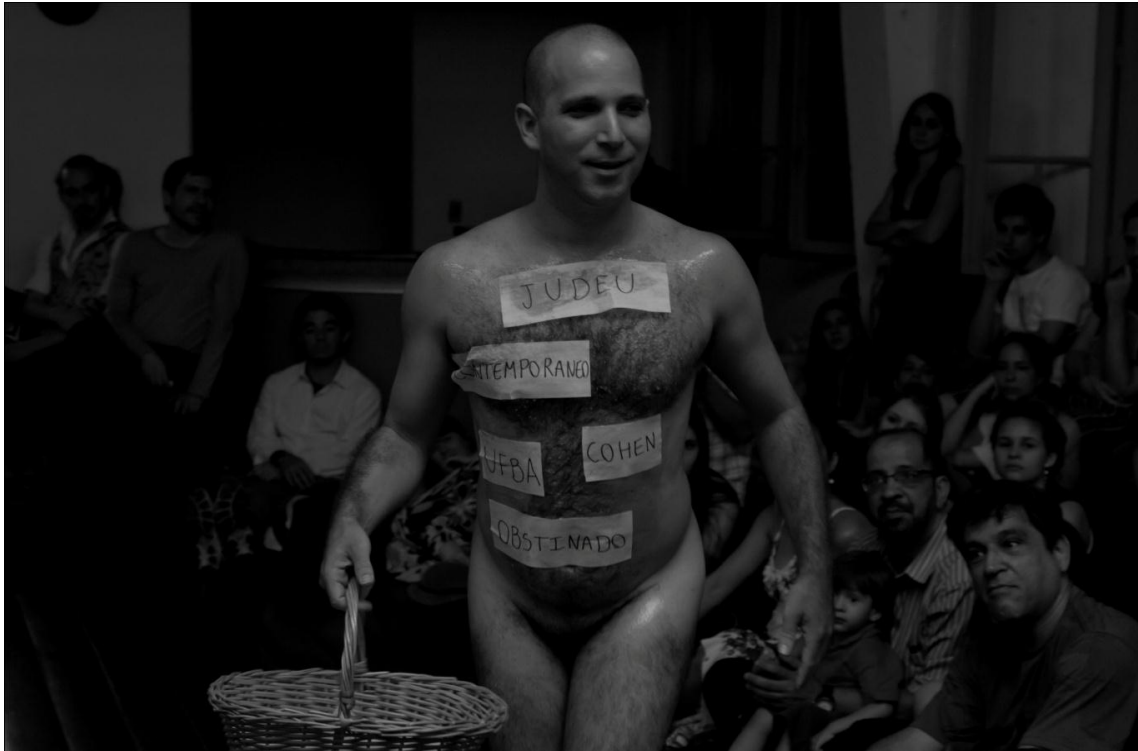
Ao final do texto, o corpo estava totalmente borrado de cera, o que faz uma inferência imagética, metafórica, da ideia de borramentos, presentes no texto (que narra um biográfico de identidade borrada), tanto quanto símbolo (legi-signo), de entendimento lógico-racional, cuja fala abordava sobre uma identidade evidenciada por não limitações fronteiriças, quanto como índice (sin-signo), de um material-texto borrado por idiomas que se entrecruzaram. Ao término do texto em off, iniciei uma abordagem direta ao público, ainda falando na língua hebraica. Neste momento, o corpo, o “material” pelo qual o texto falado se faz existir (pois é proferido por suas cordas vocais e aparelho fonador) se apresenta como índice para o espectador. Este índice permitirá que os espectadores completem suas leituras simbólicas, pois é através de suas gesticulações, entonações para as palavras “desconhecidas”, expressões corporais e faciais, que será possibilitada uma possível

compreensão (lógica, simbólica, legi-signo) para fins de comunicação entre artista e público.

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. Nesta cena, a ideia de dissolução de linhas de fronteiras se fez acontecer pelo atravessamento das divisórias entre artista e espectador. Esses atravessamentos de fronteiras foram feitos em configurações espaciais da cena (artista adentra espaço referente àquele que, supostamente, pertencia ao espectador) e também na configuração compositiva da cena (adentram, a convite do artista, diretamente na obra, interferindo na constituição estético-cênica da mesma). Artista e espectador estão borrados espacialmente e compositivamente neste momento desse resultante em *Rikud Vira-Lata*.

Lakoff e Johnson (2002, p.59) afirmam que as relações espaciais que criamos “surgem do fato de termos os corpos que temos e do fato de eles funcionarem da maneira como funcionam no nosso ambiente físico”. Rengel (2007a, p. 88) complementa essa ideia trazendo exemplos de algumas noções de espacialidade que são metafóricas, como limites, territorialidade e demarcações (de territórios), verticalidade, topologias do corpo e entrar e sair de lugares. Por isso, pode se perceber uma relação direta entre como metaforicamente eu me entendo como corpo, em questão de delimitações de fronteiras, por exemplo, e como isso foi traduzido para o contexto de espacialidade na cena e na relação entre espectador e artista (mesmo que não conscientemente).

Figura 11 – 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 suas identificações sociais.

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, tendo semelhanças com modos de relações sociais de pequenas cidades (muitos se conhecem, se referenciam como filho de “fulano”, neto

de “cicrano” e por sobrenomes); que cumpriu com todos os ritos referentes à tradição judaica (como o brit-milá³ e o bach-mitzvá⁴); 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; que é boêmio; que é responsável para com seus afazeres; que é obstinado, mas cheio de inseguranças; etc.

A cena das etiquetas se constitui como uma tradução criativa resultante da mundividência (na relação com o mundo e com os outros) deste corpo que sensorio-motoramente e por experiências subjetivas construiu seus conceitos metafóricos. Como afirmado por Domenici (2004, p.70), “a metáfora nasce da experiência do corpo. As metáforas conceituais são uma consequência de relações complexas entre o cérebro, o corpo e o mundo em que habitamos”. Os fazeres artísticos neste resultante em *Rikud Vira-Lata* evidenciam, assim, em metáforas criativas, como este corpo se entende (ou não) quanto identidade e autorreconhecimento a partir de sua mundividência e experiência sensoriomotorainferenteabstrata.

Conforme ressaltado por Hall (2006, p. 78), no ambiente pós-moderno (que aqui se reconhece como o mesmo contexto da contemporaneidade), cabe mais pensar em identificações do que identidade, visto que o conceito de identidade, ainda que 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. 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.

³ Ritual do batizado judaico, quando se faz a circuncisão em um bebê judeu.

⁴ Ritual realizado aos 13 anos (para homens) que marca a transição de um judeu para a fase da maturidade e compromisso com a religião.

Figura 12 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no evento Outras Danças.



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

Pode-se perceber que, de alguma forma, está presente aí uma atualização de uma memória sobre a ideia de aprisionamento, haja vista a diferença quanto ao modo de traduzi-la nos primeiro e segundo resultantes (caixa e etiquetas sociais, respectivamente). É importante lembrar que memória não está sendo compreendida aqui no sentido “localizacionista” (RENGEL 2007a), como algo localizado na cabeça/cérebro, na mente, mas que se entende ela como algo da natureza corponectiva (corpos e mente integrados, em atividade conjunta). A compreensão de corponectivo, é de que os processos cognitivos se constroem desde a infância com o corpo e por meio de sua interação com ambientes, sejam eles físicos, sociais, morais, religiosos, familiares, políticos, etc. O mundo reconhecido pelas pessoas, seres corponectivos, é representado através de suas capacidades perceptuais junto a processos de consciência, de raciocínio, de memória, de significação, inseparáveis do contexto. Memória é então uma circunstância da condição corponectiva do humano que, também como corpomídia, está em um constante estado transitório e de atualização de suas informações na medida em que se relaciona com o ambiente e com os outros.

Ferreira (2014) fala sobre escrita metafórica do corpo, na compreensão deste como corponectivo, e enfatiza o uso da memória no exercício de tradução das coisas. Ela enfatiza que memória não é estanque, mas que está submetida a transformações a cada nova experiência e para significá-la as metáforas conceituais/corporais, por mais que pareçam um “arquivo/caixa de informações” que se pode abri-lo e usá-lo quando quiser, se caracteriza por uma reorganização sógnica permanentemente ativa, em movimento de semiose (FERREIRA, 2014, p. 88). Isso pode explicar a transformação da solução tradutória da metáfora conceitual/corporal sobre “aprisionamento” utilizada nos primeiro (caixa) e segundo (etiquetas) resultantes de *Rikud Vira-Lata*. A diferente forma de traduzir artisticamente uma mesma ideia foi devido às novas emergências minhas como ser corponectivo.

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”⁵, 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 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 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.⁶

⁵ Tradução do termo em inglês “liminality”.

⁶ 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 (implícita uma ideia de tarefa preconcebida ou uma série de ordens) e por outros como um modo de fazer estético em arte (é a partir do entendimento deste que se faz a abordagem nesta pesquisa).

Ao falar de *performance*, Goldberg (2006) também contribui ao dizer que a *performance* é um meio de dirigir-se diretamente ao público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura. A autora coloca também que a história da *performance* no séc. XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público.

Depois que meu corpo já estava com muitas etiquetas com palavras que me caracterizavam, conduzi o público do foyer ao teatro. O público se acomodou nos bancos do teatro e, ao subir no palco, vesti um vestido (por cima das etiquetas colocadas ao corpo) referente ao figurino da *Hora Israelita*, com cores branca e azul, referentes à bandeira do estado de Israel. 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. Em ambos os casos estava apresentado críticas referentes às repressões sexuais e valores heteronormativos.

O vestido trazia também uma ideia de “desvio” da norma. Novamente retomando o entendimento de desvio como uma metáfora que no sentido da conexão sensorioabstrata é efetuada pelo procedimento metafórico (RENGEL, 2007a). Eu me sinto e me entendo desviado dos paradigmas que regem um modo rígido para se relacionar com a tradição. Como metáfora criativa, apresento um corpo imagetivamente desviado da tradicional ideia de não poder fazer qualquer espécie de alteração naquilo que já está pré-definido pela tradição. E isso é feito através da apresentação de um corpo masculino vestido com um figurino feminino. Veio como um ato profanador (AGAMBEN, 2007) à tradição referente à utilização do figurino cênico para a *hora israelita*, que se caracteriza por definições bem claras sobre os papéis de gêneros na dança, tanto através do figurino, como nos papéis para execução cênica coreográfica.

Figura 13 – 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, sem seguir a partitura coreográfica original do *rikudei am*⁷ referente a esta música em uma *harkadá*. A estrutura coreográfica consistia de uma partitura de movimento realizada em um círculo, fazendo inferência a tradição das danças circulares de *harkadá*. Esta sequencia realizada em um círculo ocorria repetidamente respeitando cada lugar do círculo onde cada movimento era realizado. Em cada lugar onde cada movimento havia acontecido, ao se repetir a trajetória circular, aquele movimento tornava a ser realizado no mesmo lugar. Desta maneira foi feita toda a execução, que se repetia incessantemente, com base na música *Maim, maim*.

Pode-se entender que esta execução repetida, que direcionava a um estado exaustivo, tanto para os bailarinos quanto para os espectadores, foi um modo de

⁷ Relembrando que a tradução deste termo é “dança do povo” e ele se refere às danças que são dançadas em uma *harkadá* (baile de danças circulares israelitas).

escrita metafórica para traduzir uma ideia de como este corpo (corponectivo) se sente diante de rígidos paradigmas da tradição. 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 cultura conservadora e tradicional. Trazendo o entendimento disso como algo que caminha em círculos fechados, se repetindo e sempre caindo no mesmo lugar. Esta repetição em círculos de uma mesma sequência de movimentos, com uma mesma música (de três estrofes básicas), relacionadas com a expressão cultural tradicional da dança israelita trazia um tom crítico, cuja tonalidade era de ênfase na ideia daquilo que se repete, que se repete, que se repete, e não cansa (ou cansa, como preferir) por repetir. É, assim, uma tradução construída a partir do procedimento metafórico de um corpo que cresceu em uma determinada cultura e modo de vida e que se sentiu em seus aspectos físicos, biológicos, sociais, psicológicos, neurais e outros (um ser corponectivo) afetado por este sistema.

Assim como Rengel (2007a) havia mencionado que outras figuras de linguagem vêm do procedimento metafórico (como a metonímia, conforme vimos), Ferreira (2014) menciona a hipérbole como uma dessas, bastante utilizada nos trabalhos de dança. Esta ênfase como este corpo se sente e sabe sensoriomotorinferenteabstratamente diante do “círculo vicioso” de uma tradição substancialista (CANCLINI, 2011) pode ser associada a uma hipérbole metafórica, uma vez que hipérbole é uma figura de linguagem que se caracteriza por expressar o exagero de uma ideia (ex: “Chorei rios de lágrimas”, “Esperei séculos pela sua ligação”, “Ele derramou um lago de sangue”, etc). Ferreira (2014) ao falar da manifestação da hipérbole na dança, ela menciona que:

Na dança, por exemplo, podemos prezar pela repetição excessiva de movimentos e gestos do corpo, de expressões faciais. Abusar de contrastes de cores e a mistura de texturas diferentes na composição do figurino, maquiagem e iluminação, o excesso de informações de acordo com a quantidade de elementos cênicos. (RENGEL; FERREIRA, 2012, p. 28 apud FERREIRA, 2014, p.92-93)

Durante a execução repetida em círculos, em um dado momento começa a haver uma sobreposição sonora ao *Maim, maim*, com a música “Taí”, interpretada pela cantora Carmen Miranda nos anos 30 do século passado. A opção por trazer essa música para a cena foi motivada por alguns motivos, como podemos citar: Carmen Miranda foi, por muitas gerações, símbolo do Brasil para o estrangeiro (claro, que a partir de um olhar muito exotizante e estereotipado sobre o que era o Brasil para os estrangeiros) e, conseqüentemente, para muitos brasileiros; “Taí” se tornou uma marchinha de carnaval (carioca, principalmente), logo, como já havia a ideia de um travestimento neste trabalho de dança israelita (homem vestido com roupa de mulher), esta música poderia vir a contribuir com algumas inferências a este respeito (uma das tradições dos carnavais de rua do Rio de Janeiro é, ou era, homens saírem vestidos de noiva); assim como *Maim, maim* é uma referência de uma música tradicional de Israel, “Taí” é uma referência de uma música tradicional do Brasil.

Neste momento, começa a haver um jogo de sobreposição entre Brasil e Israel. Fica uma oscilação entre trechos em que se torna mais forte ou a música *Maim, maim* ou a música “Taí”. Esta sobreposição metaforiza a ideia de identificações, haja vista a nossa oscilação na vida sobre aquilo que a gente elege para nos representar e nos fazer sentir pertencentes de algo. Por procedimento metafórico deste corpo *judeubrasileirobrasileirojudeu*, se optou traduzir tal ideia através dos borramentos entre ambas as músicas. Tal sobreposição oscilar entre as músicas, sem que nenhuma desaparecesse por completo, trazia um aspecto de poluição sonora, uma sensação de excesso (podemos pensar em hipérbole neste caso também). Tinha-se aí a ideia de traduzir o aspecto da polifonia (discursos, informações, imagens, barulhos da cidade, etc) que permeia o ambiente da contemporaneidade e afetam os corpos de todos nós corponectivos. É um borramento sonoro que faz inferência ao borramento de identidade, que está a todo o momento se ajustando, estabilizando, desestabilizando, voltando a se ajustar para logo depois se desajustar e assim seguindo ininterruptamente. E é, também, um tanto incômodo, o que reflete a ideia de mal-estar no ambiente pós-moderno/contemporâneo.

No momento que entra a interferência da voz de Carmen Miranda com a música “Taí”, 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. Até então, toda a movimentação, ainda que levantando um olhar crítico por estar sendo feita neuroticamente repetidas vezes por um homem com um vestido de *hora israelita*, estava dentro da forma tradicional como costumam ser executadas as danças de *Hora Israelita*: com passos próprios daquele código de dança, que são realizados a partir da base musical da música tocada. A aceleração é gradativa e ela tinha como proposta levar o corpo ao estado de exaustão. Forma esta de traduzir através da experiência cinética em um trabalho coreográfico as informações sensoriomotoras inferentes abstratas que o corpo trazia a partir das circunstâncias de como ele se relaciona com as ideias de aprisionamento, categorizações, (de)limitações, estereótipos, excesso de discursos sociais, e como tudo isso leva este corpo (físico, biológico, neural, sexual, social, psicológico, e outros) ao estado de exaustão. Essa exaustão na experiência diária deste sistema social, para fins de tradução cênica, optou em, através da escrita metafórica na dança (FERREIRA, 2014) , vivenciar essa experiência da exaustão a partir do movimento no ato cênico-coreográfico.

Uma outra figura de linguagem mencionada por Ferreira (2014) para a escrita metafórica na dança, feita a partir do procedimento metafórico do corpo, é o oximoro, ou paradoxo (como é mais conhecido o termo). O paradoxo consiste em deixar conjugadas ideias que a princípio são completamente incoerentes, mas que em uma liberdade poética torna-se possível encontrar conciliações. Um exemplo de paradoxo pode ser visto no clássico poema de poeta lusitano Luís Vaz de Camões, escrito no séc XVI, quando ele diz que “Amor é fogo que arde sem se ver/ É ferida que dói e não se sente/ É um contentamento descontente”. A primeira vista, não parece lógico entender como algo dói e não se sente, afinal a dor é exatamente algo que se está sentindo. Assim como não parece lógico um contentamento descontente, pois ou alguém está contente, ou descontente. Os dois ao mesmo tempo não parece algo coerente. Mas, como seres poéticos, construímos possibilidades de sentido que ultrapassam a lógica racional. Isso é, então, o paradoxo, a conjugação, a princípio incoerente, de duas ideias opostas.

Nesta cena toda das voltas em círculo, um elemento aparece para jogar com a ideia de paradoxo: o sorriso. Quando se inicia a execução das movimentações em círculo, a face se apresenta séria, sem sorriso. O sorriso vai surgindo

gradativamente no decorrer das voltas, até chegar em um grande sorriso, que é a expressão cênica típica dos dançarinos de *hora israelita* quando no palco. Durante o momento em que a dança acontecia dentro do tempo da estrutura musical, havia uma organicidade entre música, movimento e expressão (facial – o sorriso). Porém, quando se inicia a aceleração, este sorriso não condiz mais com o estado corporal que estava então sendo produzido, haja vista o estado desagradável que se produz na exaustão. Este sorriso vem como um paradoxo na cena. Esta oscilação do sorriso de um estado ao outro (de um sorriso orgânico, sincero de felicidade para o sorriso forçado, “amarelo”, inorgânico para com o estado do corpo produzido, paradoxal), diz respeito a uma condição oscilar entre o prazer e orgulho de ter crescido onde cresci (cheio de tradições e informações replicadas) em contraponto com o meu posicionamento crítico em relação aos aspectos conservadores, tradicionalistas e, muitas vezes, opressores. Neste sorriso cênico “amarelo” estava presente também uma crítica à ordem, quando é muito comum ver no ambiente de dança israelita, ao se preparar para dançar uma *hora israelita*, o famoso comando de “abrir o sorriso para entrar no palco” (não só no ambiente onde se produzem danças tradicionais israelitas, mas em muitas academias e, também, em outros ambientes de produção em dança, essa cultura da ordem do sorriso é muito presente).

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.

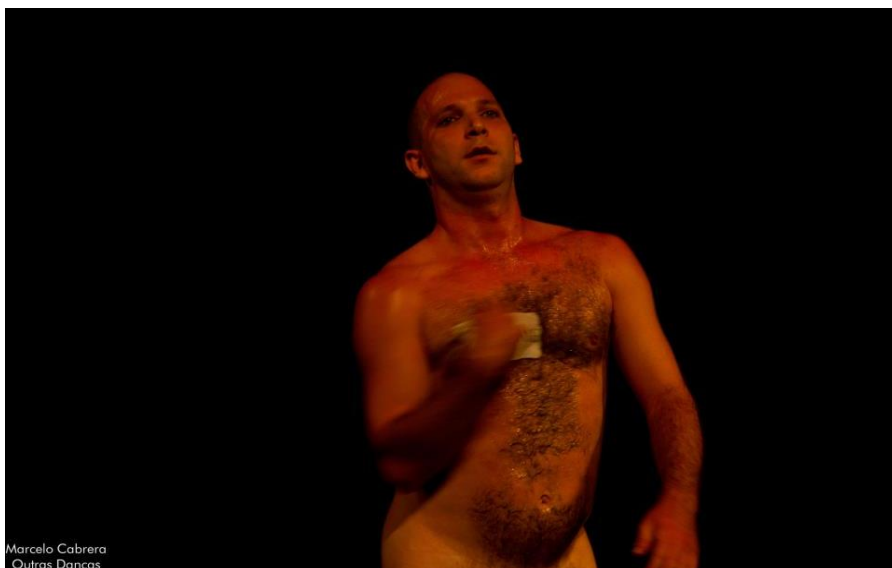
Figura 14 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no evento Outras Danças.



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

No fim de toda esta cena, eu retiro cada etiqueta, colada em mim, depilando-me (ou tentando fazer isso. Na realidade, nunca funcionou muito bem este efeito cênico em todas as tentativas em diferentes apresentações) e, exausto, me liberto das prisões a que estava submetido. Metáfora significativa de um corpo que sentia e se sabia preso a uma série de ordens e exausto com toda essa realidade.

Figura 15 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no evento Outras Danças.



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

5.3 TERCEIRO RESULTANTE: 2013

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 judeubrasileirobrasileirojudeu?

De alguma forma o interesse em desenvolver a investigação que culminou neste resultante foi devido a rastros deixados pelo segundo resultante em *Rikud Vira-Lata*, cujas conversas após a apresentação com algumas pessoas do público apontaram para semelhanças entre os passos de *hora* e do samba no momento de aceleração dos movimentos. Ainda que eu sequer houvesse tido esta intenção, decerto a utilização da música “Tai”, interpretada por Carmen Miranda, pode ter conduzido a esta leitura, mas isto me deixou instigado a ir além nesta investigação. 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*⁸, 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

⁸ 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.

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 (para Moura, a dança flamenca, para mim, 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 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 problema a ser desbravado no fazer artístico. Da mesma forma como Moura almejava em seu trabalho coreográfico de *Entre Carmen e Severinas*, *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 tradição e contemporaneidade 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, 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-espço 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)

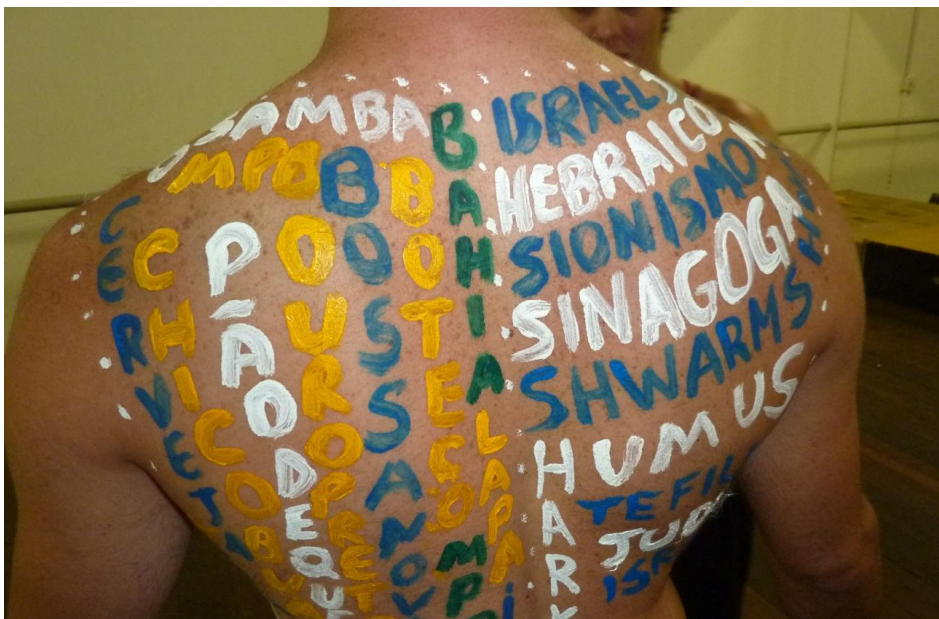
Este trabalho levanta indagações sobre um corpo que vive sob a circunstância de um mundo de desterritorializações. Conforme explanado por Canclini (2011), o processo de desterritorialização, característico do ambiente globalizado da contemporaneidade, é pautado no movimento migratório entre populações de diferentes lugares, na produção cultural interétnica e nas produções de bens simbólicos gerados dentro da relação do local, ou nacional, e o estrangeiro. Assim, como um corpo que vive neste ambientemundo globalizado e borrado, as informações por conexões sensoriomotorasinferentesabstratas, através do procedimento metafórico, foram traduzidas para metáforas de borramentos entre culturas nacionais e desterritorializações.

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. Construído pela artista e mestre Carolina Diniz, este figurino tinha como proposição dialogar com o conteúdo da cena,

transformando-se de acordo com as reações do corpo durante o movimento e, ao mesmo tempo, transformando o corpo como informação cênica. Por isto, devido a forma como Carolina Diniz trabalha, ela prefere chamar não de figurino, mas de “vestíveis em fluxo”, uma vez que o primeiro termo remete a uma ideia passiva, como um adereço que está lá para servir ao dançarino simplesmente o vestindo, e o segundo termo remete a um lugar mais dialógico entre a matéria vestimenta e a matéria corpo para a construção de uma semântica cênica.

Para a cena deste terceiro resultante em *Rikud Vira-Lata* a proposição do figurino/vestível em fluxo era de pintar o meu corpo em duas partes: o lado direito seria pintado com as cores azul e branca, da bandeira de Israel, com palavras que remetiam à minha cultura judaica, como Israel, sinagoga, *falafel*⁹, *guefilte fish*¹⁰, húmus¹¹, dança israelita, sionismo, *harkadá*, *tnuá*¹², e outros; o lado esquerdo seria pintado com as cores verde, amarela, azul e branca, da bandeira do Brasil, com palavras referentes àquilo que identifico que constituiu minha cultura brasileira, como: diferentes lugares onde vivi (Rio de Janeiro, Ouro Preto, Salvador), MPB, samba, boteco, Lapa (carioca), sinuca, cerveja, acarajé, pão de queijo, Copacabana, e outros.

Figura 16 – Espetáculo *Rikud Vira-Lata*, no Teatro do Movimento (UFBA).



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

⁹ Bolinha de grão de bico.

¹⁰ Bolinho de peixe.

¹¹ Pasta de grão de bico.

¹² Movimento juvenil judaico.

Este trabalho trazia rastros do segundo resultante em *Rikud Vira-Lata* também em relação à proposta de exaustão. Todavia, neste resultante, se pretendia não desmoronar em meio à cena, mas sustentar com resistência até o fim. Iria trazer a proposição de aceleração no durante da cena, mas tentando não explicitar o cansaço ao público. Lembrando que toda a movimentação era pautada nos passos básicos de uma dança popular tradicional Brasil e de Israel, com base na ideia de borramentos de fronteiras das informações entre ambas as culturas. Proposta esta de traduzir artisticamente este corpo brasileirojudeujudeubrasileiro. Exposta a proposição para a artista dos vestíveis em fluxo, ela trouxe a ideia da tinta com cores das bandeiras pintadas em cada lado do corpo, na intenção de quando o corpo começasse a acelerar e esquentar, o suor causado pela reação do corpo diluísse a tinta e que, assim, as próprias palavras fossem diluindo e se borrando.

Como já foi visto, os autores Lakoff e Johnson (2002) entendem metáfora como uma ação cognitiva que, através das experiências sensório-motoras e dos julgamentos abstratos, se constroem a partir da relação interativa entre corpo e ambiente. As metáforas criativas que se configuraram em vários momentos cênicos destes resultantes em *Rikud Vira-Lata* advieram de um pensamento primeiro sobre borramentos e determinados conceitos metafóricos, como, por exemplo, “sou um corpo borrado”.

Conforme já discutido, conceitos metafóricos aparecem como símbolos-icônicos, pois são símbolos (formulados por uma síntese lógica intelectual) e ao mesmo tempo ícone (estado de primeiridade, quase-signo, quali-signo), pois ainda não se materializaram em forma de índice (estado de secundidade, sin-signo, aqui-agora). A partir do momento em que uma ação for feita, motivada por um determinado conceito metafórico (como “discussão é guerra” e então, a partir dele, agirmos de tal forma, seja proferindo enunciados, ou em ações físicas, por exemplo) este passará existir como índice. Sua reverberação com outra pessoa, ou coisa, será o símbolo (estado de terceiridade, legi-signo). Logo, “sou um corpo borrado” vem como conceito metafórico, cuja ideia símbolo ainda está em forma de ícone, um estado ainda de quase-signo. Este quase-signo é assim “quase”, pois ele é um(a) pensamento/sensação primeira, ele ainda não existe materialmente. Está em potencial para existir. Quando nesta cena está colocada a proposta de pintar metade de mim com palavras nas cores da bandeira do Brasil de um lado e palavras nas cores da bandeira de Israel do outro e num ato de movimentação exaustiva fazer

com que o suor dilua estas tintas misturando-as, está sendo trazida em forma de índice, de Secundidade (sin-signo) aquilo que estava em potencial para existir. Agora aquilo passou a estar encarnado em algo e existindo materialmente. As interpretações, “o corpo borrado”, “a dissolução das fronteiras”, estas sínteses intelectuais possíveis que o espectador poderá fazer, será o momento da Terceiridade, do símbolo (legi-signo).

A cena neste resultante se inicia apresentando, então, um corpo pintado metade com as cores da bandeira do Brasil e metade com as cores da bandeira de Israel na parte superior do corpo, e uma calça branca vestindo a parte inferior. A calça branca poderia remeter tanto a dança israelita (na *hora* os homens usam bastante calças brancas) quanto ao samba (terno, calça e chapéu branco remete à clássica imagem dos antigos malandros da Lapa carioca. Hoje ainda é muito comum ver sambistas vestindo terno e calça branca). Porém o design da calça nesta apresentação (referente à que está no vídeo em anexo), por ter zíper, botão de fechar, não caracteriza a calça de *hora*. Remete, assim, mais a parte cultural brasileira.

A música é composta por um pot-pourri que intercala músicas de samba com músicas de *hora israelita*. O trabalho coreográfico se inicia com a tradicional música *Maim, maim*, sendo dançada através de um único passo básico: *hora*. A fisionomia, porém, neste momento se apresenta com uma expressão séria, sem o tradicional sorriso característico nas apresentações de *hora israelita*. Essa expressão mais séria, aliada a um figurino atípico, já indiciava um lugar diferente para o qual o trabalho coreográfico iria se direcionar, mesmo que estivesse tocando uma música tradicional acompanhada com passos típicos da *hora israelita*.

Em seguida entra o sambinha “Carioca”, de Chico Buarque, sendo executado com uma forma de dançar tradicional do samba. Começa, então, a acontecer os jogos sobre atravessamentos de fronteiras. Os passos de samba continuam a ser executados ainda que se tenha começado a tocar uma música tradicional de *hora israelita*, chamada *Hora Nirkoda* (tradução: vamos dançar *hora*). Acontece neste momento uma desterritorialização. As informações entre movimento e música se reorganizam a partir dos acordos estabelecidos na emergência das migrações interculturais. Pode-se dizer que, ou a música israelita migrou para o universo da dança do samba, ou que a dança do samba migrou para o universo da música israelita. Mas as informações não se mantiveram intactas, apenas coexistindo e

dialogando entre elas, o corpo e os movimentos em questão começam a ser afetados por ambas as informações, dando um início para um processo de hibridação. Junto aos movimentos de samba, começam a adentrar alguns movimentos da coreografia de *harkadá* da música *Hora Nirkoda* (como o movimento em que ocorre um deslocamento lateral, seguido de giro e palmas). Estes mesmos passos da coreografia de *harkadá* de *Hora Nirkoda*, são executados com uma leve ênfase no quadril, indicando a presença da corporalidade do samba no movimento. Neste momento que evidencia a presença de alguns passos que não são próprios do samba, mas que são da *hora israelita*¹³, começa a se tornar confuso ao olhar sobre o tipo de código de movimento que está sendo evidenciado naqueles passos de dança: samba, ou *hora*?

Figura 17 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



Fotógrafo: Henrique Paraguaçu, Salvador-BA, 2013. Arquivo pessoal do autor.

¹³ Quem não conhece ao menos desconfia que seja de dança israelita, por causa da temática coreográfica que, muitas vezes permite que o espectador de antemão já saiba mais ou menos do que se trata, através de release, ou informativos da espécie.

Após este trecho, entra a música “Tive sim”, do sambista Cartola, com interpretação de Cyro Monteiro. Neste momento as informações voltam à unidade do samba, mas se principia uma dinâmica na aceleração. O modo rápido de execução dos passos de samba gera um distanciamento (não completo) com a música tocada e remete aos sambas acelerados comuns dos batuques dos escolas de samba de carnaval. Isso acarreta no aparecimento de um sorriso na expressão facial que insinua uma simpatia artificial, comum das que são pegadas pelas câmeras das emissoras das mídias durante o período festivo do carnaval. São os sorrisos artificiais que vendem para o estrangeiro a imagem do povo simpático e alegre que é o brasileiro, ação esta realizada pela mídia junto a indústria cultural do carnaval. Este sorriso artificial se borra com o sorriso artificial da *hora israelita*¹⁴ que se inicia em seguida após esta música.

É importante ressaltar o aspecto fronteiriço deste sorriso ao dança a *hora israelita*, pois, ao mesmo tempo em que ele traz sim o aspecto de uma artificialidade, por uma memória da ordem do “tem que sorrir” para dançar uma *hora* para um público, ele traz também um aspecto de prazer real por ativar uma memória daquele corpo, dizendo respeito a uma realidade biográfica e de sentimento de pertencimento a um determinado grupo e cultura. De um trecho a outro durante o pot-pourri as informações vão se somando e deixando rastros de uma cena a outra.

Começa a tocar neste momento uma música de *hora israelita* chamada *hora guesher* (*hora* da ponte) e inicia de forma mais intensa um processo de hibridação entre a corporalidade do samba e a corporalidade da *hora israelita*. Há um ajuste mais claro entre as unidades Brasil e Israel que, inicialmente, estavam se apresentando de maneira separada e neste momento se configurava em uma unidade híbrida.

¹⁴ Refiro-me ao comando obrigatório do sorriso para a cena

Figura 18 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



Fotógrafo: Henrique Paraguaçu, Salvador-BA, 2013. Arquivo pessoal do autor.

Entendendo o corpo cênico aqui como corpomídia (KATZ e GREINER, 2005), as informações vão se transformando na medida em que outras novas vão aparecendo. O corpo como mídia de si mesmo vai selecionando as informações e colocando-as em acordos com as que nele antes já estavam. Este terceiro resultante em *Rikud Vira-Lata* evidencia a transitoriedade incessante das informações no corpo que estão constantemente gerando um novo corpo. E este novo corpo, ainda que encontre breves momentos de estabilização, ele logo se desestabiliza novamente devido à emergência de se reorganizar pelas novas informações que aparecem. Como este trabalho é um pot-pourri, cujas músicas trocam rapidamente de uma para a outra, em um tempo bastante acelerado, se evidencia cenicamente um corpo que tem que se ajustar a todo o momento de forma bem rápida às novas informações que chegam e que, neste caso especificamente, diz respeito a elementos de informações referentes a questões de culturas nacionais distintas. É, assim, uma metáfora do ambiente globalizado em que vivemos, inferindo-se a desterritorialização das culturas no acelerado contexto contemporâneo e como este

fenômeno quanto constituinte de culturas híbridas afeta os corpos como informações, referências culturais e identidades.

Entra uma música de samba em seguida que se chama “Amigo urso” e as qualidades do corpo híbrido se mantêm nas movimentações. Esta música, porém, faz uma referência negativa direta a judeu. Isso foi um dos motivos pela escolha dela para compor o trabalho coreográfico. Ela é uma narrativa em primeira pessoa de um homem que estava passando dificuldades financeiras e tinha um antigo amigo que o devia dinheiro. Ao final da letra da música ele fala “eu não sou filho de judeu, da cá o meu”. Entendendo que constitui a minha percepção para com o mundo e que essa questão da discriminação aos judeus (histórica e milenar), muitas vezes associada ao poder pelo dinheiro, afeta determinados posicionamentos políticos meus, senti necessidade de trazê-la para a cena. As discriminações às quais estamos submetidos, seja por raça, etnia, religião, sexualidade, classe social e outras, afetam o modo como nos relacionamos com assuntos referentes à identidade, ou identificações. Como este trabalho fala diretamente sobre a questão da identidade, achei pertinente trazer (mesmo que de forma pincelada) esta informação para a coreografia.

Além disso, neste momento coreográfico, começa a acontecer o borramento das palavras escritas no corpo. A ideia inicial era que os borramentos acontecessem devido ao estado do corpo aquecido que liberaria suor e permitiria a solubilidade da tinta no corpo. Porém, na apresentação em questão presente no vídeo (anexo), devido a alta temperatura do ar condicionado, o corpo não havia liberado suor, o que, como solução, utilizei a saliva para molhar a tinta e borra-la pelo corpo. Decerto cuspir nas palavras referentes àquilo que te identifica culturalmente deu margem para muitas outras leituras mais.

Após a música “Amigo urso” entra a música *Al Hanissim* (tradução: sobre os milagres). Neste momento começa a haver uma grande intensificação em todos os elementos cênicos: as movimentações começam a se acelerar; inicia uma sobreposição de músicas brasileiras e de *hora israelita*, construindo um ambiente de polifonia e excesso de informações sonoras; o borramento da tinta no corpo é enfatizado, desmanchando as palavras que caracterizavam aquele corpo; a hibridação dos movimentos alcança o seu ápice na cena, já sendo bastante difícil identificar onde no movimento está a dança israelita e onde está o samba.

O sorriso, da mesma forma como no segundo resultante, estava presente de forma paradoxal. Não correspondia coerentemente àquele estado de corpo produzido naquela movimentação acelerada e frenética. Neste terceiro resultante ocorre também o sorriso cênico “amarelo” que carrega um tom de crítica ao habitual comando de sorrir para entrar em cena e dançar uma *hora*. E, também, continua presente neste sorriso uma oscilação paradoxal do prazer, por estar dançando aquilo gosta e que remete a uma boa memória biográfica, ao estado de desprazer por estar em uma circunstância física desagradável, devido à exigência demasiada para com o corpo (mas que continuava a sorrir por causa da ordem do “sorria!”). Neste trecho também entra a hipérbole como recurso para a tradução cênica. Tudo se apresenta em excesso: movimentação muito intensa e muito rápida; muito borramento entre os léxicos relativos aos códigos de dança; e muita interferência sonora com muitas referências de diferentes músicas que apareciam. Esta hipérbole, através de uma escrita metafórica do corpo (FERREIRA, 2014), dimensiona uma ideia e percepção sobre o quão excessivo de informação é este ambiente da contemporaneidade, o quão rápidas estão as circulações das informações e como os corpos têm que se ajustar a elas e, por fim, o quão borrado são as identidades e os corpos que vivem neste ambiente.

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. Como autor, intérprete-criador, dançarino, diretor e coreógrafo deste trabalho solo de autoria própria, posso afirmar que este bem cultural simbólico da dança contemporânea que o é, resulta de todo um entendimento de identidade que trago nesta circunstância como corpo brasileirojudeujudeubrasileiro 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 naquele corpo híbrido (LOUPPE, 2000) a ele apresentado.

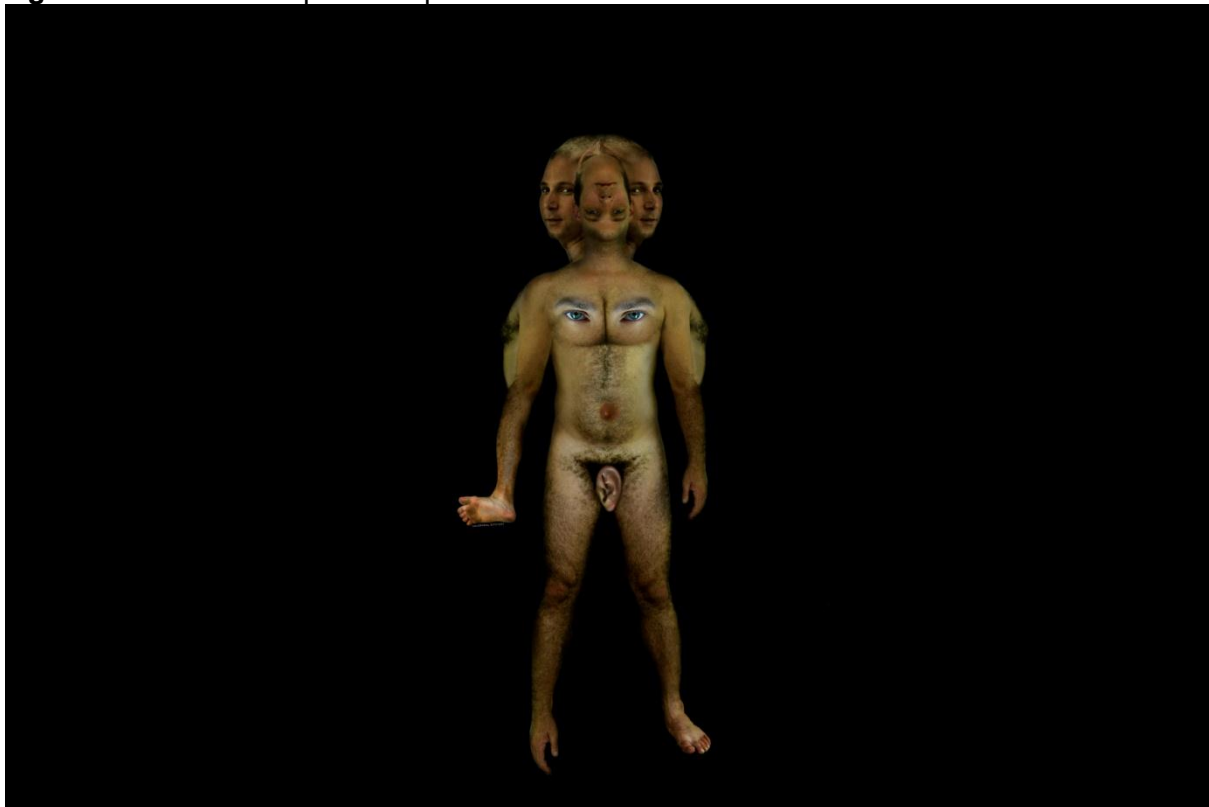
Figura 19 – Espetáculo Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).



Fotógrafo: Henrique Paraguaçu, Salvador-BA, 2013. Arquivo pessoal do autor.

Deve-se lembrar que uma escrita metafórica da dança (FERREIRA, 2014) que traduz as informações do corpo através destes artifícios cênicos é construída a partir do procedimento metafórico do corpo (RENGEL, 2007a), que, então, antes de fazê-la, já se entendia e se sabia de forma sensoriomotorainferenteabstrata como um corpo híbrido, borrado, transculturado, brasileirojudeujudeubrasileiro. Sua vivência no mundo, sua mundiviência, permitiu que ele construísse sentidos no e a partir do corpo através de suas percepções neurais, físicas, biológicas, culturais, sociais, psicológicas, e outras. Um CORPONECTIVO!

Figura 20: trabalho de photoshop.



Artista visual: Laura Stefânia. Salvador-BA, 2013. Arquivo pessoal do autor.

6 CONSIDERAÇÕES

Realizadas estas análises dos resultantes coreográficos em *Rikud Vira-Lata*, entre os anos de 2011 e 2013, se evidencia agora uma questão que despertou curiosidade e foi motivadora para o desenvolvimento da presente pesquisa: o que explica tanta distinção entre estes resultantes coreográficos, uma vez que foram desenvolvidos a partir de uma mesma ideia, que era o borramento entre tradição (a da dança e cultura israelita, neste caso) e contemporaneidade na cena da dança?

Os estudos aqui realizados, que tiveram aspectos da semiótica peirceana como embasamento, mostraram que nossos pensamentos funcionam em cadeia sígnica de semiose. Quando a mente forma uma ideia de um determinado objeto, ele pode formar uma ideia daquela ideia e assim sucessivamente. Domenici (2004, p. 47) explica que uma referência simbólica é criada na mente e o símbolo ganha relações com outros símbolos e passa a ocupar uma posição dentro de uma rede sistemática de associações, que ela chama de “matriz simbólica”. Esta “matriz simbólica” está a todo o tempo se reorganizando e/ou se auto-organizando. As associações são de um símbolo para vários e de vários para um. Essas transformações ocorrentes na forma como compreendemos e percebemos o mundo e como, então, construímos os símbolos, diz a respeito à forma como experienciamos e nos relacionamos com as coisas. Isto está diretamente relacionado com o entendimento sobre metáfora, de Lakoff e Johnson (2002), que consiste em compreender que entendemos uma coisa em termos de outra e que essas inter-relações simbólicas estão em todas as nossas ações do dia a dia.

Construímos o nosso conhecimento mapeando uma coisa em termos da outra, tecendo associações cada vez mais complexas. A referência simbólica, portanto, permite colocar em relação várias “coisas” de diferentes naturezas: objetos, ideias, pensamentos, eventos, conceitos, etc. Este é o que torna a experiência humana *sui generis*. Cada nova experiência é correlacionada com a experiência anterior, com emoções, sentimentos e conceitos complexos. Cada vez que uma nova referência simbólica é criada na mente, a “barreira simbólica” foi transposta e aquela referência pode ser utilizada em um novo contexto. (DOMENICI, 2004, p. 48-49)

Entendendo o corpo a partir de uma abordagem enativa e que somos, assim, seres corponectivos (RENGEL, 2007a), se torna claro que estas associações

simbólicas são construções que, através de nossas experiências, fazemos, não a partir de representações e imagens¹ localizadas na mente. Estas (representações e imagens) emergem do contínuo transitado corpóreo.

Conforme explicado por Domenici (2004), de acordo com os estudos do neurocientista Antônio Damásio, tudo ganha existência na mente na forma de imagens mentais. Um ponto chave para entender as ideias deste cientista é que a mente e a consciência atuam em conjunção com os estados do corpo. Ao formar a imagem mental de um objeto, juntamente com a imagem externa, o cérebro registra também a imagem interna (o estado do corpo). Isto constrói uma memória derivada da circunstância do conhecimento que adquirimos de forma sensoriomotorinferenteabstrata. Como corpomídias estes conhecimentos estão sempre se atualizando, dada a ininterrupta troca com o ambiente, que permite que o corpo esteja sempre se auto-organizando para fins de sua melhor adaptabilidade para com este. Estes conhecimentos/informações estão, desta forma, sempre em caráter transitório, cujos ajustes e adaptações encontram momentos de estabilidade, mas a emergência de novos ajustes, devido às novas informações com as quais este se depara, gera novas desestabilizações e, assim segue, infinitamente.

Isto posto, ao se pensar sobre os resultantes tão distintos sobre a ideia de borramentos entre tradição em dança e cultura israelita com a contemporaneidade, em *Rikud Vira-Lata*, pode-se encontrar explicações nestas referências que compreendem o corpo como lugar de ação cognitiva. Em *Rikud Vira-Lata* é fácil entender as transformações destes resultantes por essa ótica, uma vez que é um trabalho solo, cujas funções criativas e performáticas estão concentradas em um único corpo que as realiza. Claro que estavam presentes contribuições de outros artistas, como foi o caso da parceria com pessoas das áreas da tecnologia com vídeo, com artista da área de figurino/vestível em fluxo e com vários artistas participantes da residência Outras Danças, mas em momento algum as contaminações de suas ideias desviaram a proposta base da investigação coreográfica, que era adentrar os borramentos entre tradição em dança e cultura israelita com a contemporaneidade nesta investigação artístico-coreográfica.

¹ Como imagem aqui se referencia nos estudos do neurocientista Antônio Damásio, ela não é entendida necessariamente como “figura”, e pode ser baseada em qualquer modalidade sensorial, como imagens sonoras, imagens de movimento no espaço, imagens olfativas, entre outras.

A explicação da dinâmica do fluxo de consciência, que Domenici (2004) traz a partir dos estudos do neurocientista Antônio Damásio, contribui para entender esta constante reconstituição do eu (*self*). “O ‘eu’ em nosso fluxo de consciência muda continuamente conforme avança o tempo, mesmo que conservemos a impressão de que o ‘eu’ permanece enquanto nossa existência.” (DAMÁSIO, 2000, p. 278 apud DOMENICI, 2004, p. 56). Domenici apresenta, assim, os três tipos de consciência para explicar a dinâmica do jogo interativo do *self* (eu): o *self* central, que é o efêmero, se recria a todo o momento, na medida em que interage com cada objeto; o *self* autobiográfico diz respeito à memória, à noção de identidade (quem o gerou, onde, quando, seus gostos, seu nome, como reage diante de problemas, etc). Juntamente com o *self* central e o autobiográfico, vem a consciência moral que é aquela que está relacionada com nossos valores, ideologias, ideias de pertencimento e outros.

A ideia de borramentos entre tradição e contemporaneidade em *Rikud Vira-Lata* deriva de uma memória diretamente relacionada com o *self* autobiográfico. Este *self* autobiográfico contém um certo grau de estabilidade, o que pode ser visto em argumentos recorrentes sobre este trabalho artístico, como conceitos de identidade e borramentos dela, e o autorreconhecimento como ser em sua mundividência, estando em ação aquilo que se reconhece como memória. Esta memória é compreendida aqui como aquela construída com base nas informações conjuntas das imagens (de qualquer espécie sensorial, não apenas visual) mentais com os estados do corpo que elas produzem, seguindo o pensamento do conceito de *embodiment*, traduzido por Rengel (2007a) como corponectividade. Memória construída a partir do transitado corporente.

O *self* central (o efêmero e provocador das emergências dos reajustes, visto que ele sempre se transforma a cada nova experiência quando em contato com os objetos e ambiente) é o causador das transformações nas estratégias estéticas dos fazeres coreográficos em *Rikud Vira-Lata*. O corpo transformado e reajustado em suas informações através do *self* central necessitou durante toda a investigação artística de novos meios e formas para traduzir a ideia daquele corpo retratado em sua autobiografia como algo borrado em suas identidades, identificações e referências culturais. Entre um ano e outro, durante a investigação artística em *Rikud Vira-Lata*, o contato com pessoas, as experiências nas apresentações, as leituras feitas e os próprios acontecimentos diários da vida cotidiana, transformaram

este corpomídia e, neste estudo, se reconhece o *self* central como um protagonista neste movimento de ajustes, desajustes e reajustes. A consciência moral estava presente nos discursos mais políticos que construíam parte da retórica em *Rikud Vira-Lata*, por exemplo: a consciência de uma memória coletiva presente na expressão cultural da *hora israelita* e como ela representa um saber de um povo específico; o tom de inconformidade com limitações opressivas por determinados sistemas tradicionalistas; o discurso profanador e propositor de desvios às normas; entre outros subtextos retóricos produzidos nos resultantes coreográficos.

Essa dinâmica da reconstituição do “eu” gerou estas variações nos modos de tradução, que tinham como proposta base uma mesma ideia motora para os fazeres coreográficos², que eram metáforas dos borramentos entre tradição da dança e cultura israelita com a contemporaneidade: primeiro resultante - utilização de aparatos tecnológicos digitais para apresentar um corpo borrado em sua identidade e entre tradição e contemporaneidade a partir de imagens que borravam o corpo em suas partes, através do jogo entre corpo presente e telepresente; segundo resultante - colagem de palavras no corpo para apresentar uma identidade que é borrada pelas multirreferências que os constitui, seguido de uma movimentação exaustiva de dança, cujo excesso de informações gera um grande borrado cênico; terceiro resultante - hibridação de léxicos entre a *hora israelita* e samba e mistura das cores da bandeira de Israel e Brasil no corpo para evidenciar a identidade borrada deste corpo brasileirojudeujudeubrasileiro.

É importante ressaltar o aspecto da descoleção e desterritorialização, entendidos a partir do sentido trazido por Canclini (2011), como projeto político para o fazer da dança. *Rikud Vira-Lata* envolve elementos da dança israelita, trazendo música, passos específicos e informações a respeito desta cultura, e, também, envolve aspectos de pensamentos contemporâneos de dança, adentrando chãos acidentados (LEPECKI, 2010) como *modus operandi* para a investigação artística. Desta forma, ele propõe o diálogo e o acesso a públicos distintos. Tanto o público da dança israelita é um colecionador deste tipo de dança, sendo ela conhecida basicamente apenas por este grupo (aqui se refere ao contexto do Brasil), quanto o público da dança contemporânea é o grupo colecionador desta linguagem artística,

² Em todos os editais escritos, os releases apresentados sobre *Rikud Vira-Lata*, tinham quase o mesmo texto, variando apenas detalhes (como utilização ou não de recursos tecnológicos digitais e informações específicas desta espécie).

ainda que esta seja acessada por mais tipos diferentes de plateias. A exemplo deste interesse político em *Rikud Vira-Lata*, exponho abaixo um texto escrito para a justificativa do projeto (não selecionado) enviado ao Edital Klauss Vianna 2013:

Rikud Vira-Lata é um processo de criação que pretende trabalhar, de forma contemporânea, com elementos da cultura folclórica israelita, visando a valorização da difusão do conhecimento sobre culturas étnicas. Este projeto entende que esse tipo de proposta que valoriza a diversidade cultural é um aspecto que tem crescido devido aos incentivos que órgãos governamentais têm propiciado por meio de editais. Entretanto, a temática folclórica israelita ainda não teve uma valorização necessária para que alcançasse uma visibilidade/difusão razoável. Assim, esta ação possibilitará, também, que as pessoas recebam informações de outros pontos de vista que não só aquele apresentado pela grande mídia que comumente expõe a questão da guerra e uma visão muito preconceituosa sobre o que é Israel e o que é a cultura judaica.

Além desta intenção de apresentar a cultura israelita para as pessoas que não tem tanto contato com ela, eu, tendo vivido no meio da comunidade judaica e praticado desde criança a dança israelita, percebo que, no panorama da mesma, a maioria dos trabalhos atuais têm se caracterizado pelo aspecto da reprodução de fórmulas prontas para suas concepções coreográficas. Proponho, então, realizar novas/outras formas investigativas no fazer da dança folclórica de Israel. Por fim, propostas de revisitação e recontextualização de uma determinada dança étnica tradicional é um tema que tem estado bastante presente em muitos dos atuais circuitos de dança (principalmente aqueles destinados à área de pesquisa em dança, como bienais, fóruns e alguns outros festivais). Desta maneira, *Rikud Vira-Lata* é uma forma de inserir a Dança Israelita no contexto atual das produções contemporâneas de dança, colocando-a neste ambiente que valoriza uma concepção coreográfica como um trabalho processual e investigativo.

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 (festivais de dança desta espécie, eventos de instituições judaicas e espetáculos específicos de determinados grupos) e de dança contemporânea (festivais voltados para esta linguagem artística – como, por exemplo, FID, de Belo Horizonte, Panorama da Dança, do Rio de Janeiro e Húmus Itaú Cultural, de São Paulo – bienais, fóruns, eventos acadêmicos e espetáculos de artistas independentes, grupos e companhias 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* do que no ambiente da dança israelita. O pensamento contemporâneo em dança se caracteriza por ser aberto e democrático, no sentido de não fechar um código corporal específico para o fazer, mas de valorizar qualquer que seja as informações que constituem determinado(s) corpo(s) para o fazer da dança (este pensamento atualmente está bastante presente não só na cena da dança, como no ensino desta também). No ambiente da dança israelita o acesso de *Rikud Vira-Lata* naquele meio foi mais complicado, visto que ele é uma obra que representa ameaça a estabilidade e sobrevivência daquela expressão cultural tradicional e, por isso, a política de imunização (ESPÓSITO, 2010) dificultou sua participação em eventos deste gênero de dança. *Rikud Vira-Lata* segue a procura de possíveis políticas para atravessar fissuras, em políticas hegemônicas já consolidadas, o que configura um estado de “Estado de Exceção” (FRANKO, 2012). Atravessa fissuras, borrando fronteiras, limitações, linguagens, sistemas. Como trabalho artístico, propõe uma simbiose com o ambiente, 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 “Chuá” – releitura cênica do balé “O lago dos cisne” feita pelo Grupo Dimenti. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2007a.

_____. **Corpo borrado**: humor e conhecimento na dança. In: IV REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2007, Minas Gerais. **Anais...** Minas Gerais, 2007b. Disponível em: <www.portalabrace.org> Acesso em: 15 Ago. 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Tradução de: Carlos Alberto Medeiros.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

COUTINHO, Laura Pacheco. **Dança, performance e artes visuais**: imagens e discursos do corpo. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2011.

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e Consciência**: uma introdução contemporânea à filosofia da mente. São Paulo: Editora UNESP, 2004. Tradução de: Maria Clara Cescata.

DOMENICI, Eloísa Leite. **A experiência corpórea como fundamento da comunicação**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

ESPÓSITO, Roberto. **Bios**: Biopolítica e Filosofia. Lisboa: Editora 70, 2010.

FERREIRA, Patrícia Cruz. **Dança/Linguagem**: texto do procedimento metafórico do corpo. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2014.

FRANKO, Mark. Dance and the political: States of exception (2006). In LEPECKI, André (ed.). **Dance**. London: Whitechapel Gallery Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.

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

GILBERT, Martin. **História de Israel**. São Paulo: Edições 70, 2010.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

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

HEMSI, Sylvana. **Identidade judaica: significados e pertinência – um estudo sobre jovens judeus liberais**. 2002. Tese (Doutorado) – Departamento de Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2002.

KATZ, Helena. **O corpo como mídia de seu tempo: a pergunta que o corpo faz**. Cd Rom Rumos Itaú Cultural Dança. Itaú Cultural São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/84831526/O-corpo-como-midia-de-seu-tempo>> Acesso em: 15 Ago. 2014.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpo-Mídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. p.125-133.

_____. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, vol. 3, número 2, Ed. Unisinos, 2001.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002. Tradução: Mara Sophia Zanotto.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: **Cartografia**. Rumos Itaú Cultural DANÇA 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. 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. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000. p. 27-40. Tradução: Gustavo Ciríaco.

MOURA, Lino Daniel. **Entre Carmens e Severinas: o flamenca transculturado**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2013.

ORTIZ, Renato. **Modernidade: mundo e identidades**. São Paulo: Olho D'água, 1996.

PFEFFER, Renato Somberg. **Vidas que sangram história: a comunidade judaica de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: FACE-FUMEC, 2003.

PINKER, Steven. **Os anjos bons da nossa natureza: por que a violência diminuiu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Tradução: Bernardo Joffily e Laura Teixeira Motta.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2010.

RENGEL, Lenira. **Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007a.

_____. **Metáfora é carne**. In: DORA, Sigrid (Org.). **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007b.

_____. **Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica**. In: RAVEN, Margarida Gandara; LOPES, Mônica de Souza (Orgs.). **Revista científica/ FAP 4**. Vol 4, no. 1. Paraná, 2009. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Lenira_Rengel.pdf> Acesso em: 15 Ago. 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

SANTOS, Adalberto. **Tradições populares e resistências culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The embodied mind: cognitive science and human experience**. Cambridge, London. The MIT press, 1993.

VIANNA, Hermano. **Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **Revista do Patrimônio**, nº 32/2005. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/tradicao-da-mudanca-a-rede-das-festas-populares-brasileiras>> Acesso em: 15 Ago. 2014.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Versão em português. Enciclopédia geral. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedigree>> Acesso em: 15 Ago. 2014.

WILENSKY, Gabriela; FREINQUEL, Paola. **Danzas folklóricas israelies: la experiencia argentina**. Buenos Aires: Milá, 2002.

ANEXO