

GEOGRAFIAS DO CORPO TRADICIONAL-CONTEMPORÂNEO: UM OLHAR SOBRE OS RELEVOS DA DANÇA DO RECIFE

Christianne Galdino^{*1}

Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP

Dança, arte contemporânea, hibridização cultural.

Em tempos de domínio nômade, as fronteiras ganharam outros significados, perderam a rigidez e sua função de divisão de espaços já não faz sentido. Aprendemos a vê-la como terreno fluido, local que, por sua vez, favorece os processos de hibridização cultural.

Ao carregar a proposta de não ser tratada como contorno de conteúdos que compartilham características que os identificam, a fronteira pode propor-se como uma membrana permeável entre dentro e fora – o que faz toda a diferença, pois instala a compreensão das próprias características no eixo do tempo. (KATZ, 2004: 123)

No dança, regiões de fronteira parecem ser sempre zonas de tensão, ainda que a guerra não seja declarada e que a fronteira não seja mais impermeável. Quanto mais à fronteira nos encontramos mais desconfortáveis ficamos. Por outro lado, quanto mais imersos em zona fronteira, mais possibilidades de troca e hibridização temos. A dança contemporânea é um lugar privilegiado para observar tais relações, como ressalta Jussara Setenta:

Entendemos que os fazedores da dança, inseridos numa sociedade, encontram-se numa relação de troca.(...) Ao contrário da aparente homogeneidade da nossa área, o tudo dança, possuímos diferenças que precisam ser mostradas. Nossos pensamentos não são uníssonos, assim como não são as nossas idéias e os nossos modos de representação. A *performatividade* na dança contemporânea aposta na multiplicidade de vozes. (2007:141 e 142)

O que importa é que essas vozes não sejam engolidas por uma globalização estética. Mas regras falidas ainda regem o entendimento de dança contemporânea de muitos. Por exemplo, ao reconhecer na movimentação de determinada obra, vestígios do *ballet* clássico, logo situam a coreografia na contemporaneidade, como se fosse essa a origem legítima da dança contemporânea. E as criações que surgem de outras técnicas ou outros processos criativos, como lidar com elas? Essa é só uma das questões que aparecem quando olhamos os múltiplos fazeres e saberes que cabem na dança, principalmente nas ‘danças contemporâneas’, que não seguem ou pelo menos não deveriam seguir um padrão estético único. Vamos começar por aceitar que o corpo tem natureza cultural como explicam Christine Greiner e Helena Katz:

Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do entorno) encarna o corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não

^{1*} Jornalista (1995) especializada em Jornalismo Cultural (2006) pela Universidade Católica de Pernambuco (Recife). Mestranda em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Pesquisadora em dança e autora do livro *Balé Popular do Recife: a escrita de uma dança* (Ed. Bagaço,2008). Desde 2006 atua como repórter e crítica de dança da Revista Continente Multicultural.

conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. (1999:90)

Se pensarmos o corpo como uma situação geográfica, encontramos na definição de relevo, uma analogia interessante para olhar a dança. De uma maneira simplificada, “relevo é o conjunto das formas da crosta terrestre, manifestando-se desde o fundo dos oceanos até as terras emersas, e é resultado da ação de forças endógenas, ou exógenas”². Pensando a dança como relevo, podemos traduzir a definição dizendo que: suas formas são resultados (sempre transitórios) de causas internas e externas, ou seja, aceitar que além das técnicas corporais e das dimensões biológicas, o corpo que dança traz também traços da sua cultura. Isso justificaria possíveis elementos semelhantes entre produções coreográficas de um mesmo lugar? Mas do que encontrar respostas à essa pergunta, queremos refletir sobre a feitura da dança na tentativa de conectar o discurso dos corpos ao das palavras.

No caso do Recife, é quase desnecessário dizer que a produção em dança tem forte presença das tradições, mas cada criador escolhe um caminho e isso resulta em uma série diversificada de combinações. Porém, não interessa aqui se as técnicas de dança utilizadas são eruditas ou populares, importa ver o que está sendo gerado a partir dos encontros e como se dá a relação. Vamos começar afastando a idéia de que tradição é sinônimo de passado e, por isso não tem mais valor ou serventia, escolhendo pensar o corpo como “portador de signos (...) modelado a partir de valores culturais e estéticos” (SIQUEIRA,2006:39).

Se entendermos a tradição como um lugar e a contemporaneidade como outro, no caso do Recife temos que incluir ainda um *entrelugar*, formado pelos grupos que trabalham com a dança brasileira³. Não há uma opinião unânime sobre essa dança ou metodologia do Balé Popular do Recife e, talvez por isso, a mesma semente pôde originar frutos esteticamente tão distintos, relevos tão variados. Até os mais fiéis à pedagogia do Método Brasileira, acabam por se diferenciar do Balé Popular quando acrescentam elementos de outras linguagens em dança, por exemplo. Inúmeras companhias estão nesse *hall*. Balé Brincantes, Criart, Perna de Palco, Cia. Artefolia e Balé Deveras, são alguns deles. Na composição dessa linguagem em dança, as técnicas eruditas foram inclusas apenas por um processo de contaminação. O que é natural, se levarmos em conta que “não existe corpo que não seja mistura. O corpo como coleção de informações registradas em um sistema incessante de troca em todos os ambientes por onde ele transita” (KATZ:2007)⁴. Alguns herdeiros do Balé Popular partiram da metodologia Brasileira,

² Definição encontrada na enciclopédia eletrônica Wikipédia, acesso em 19 de março de 2008.

³ Essa é uma metodologia baseada exclusivamente nas danças populares nordestinas, instituída e difundida pelo Balé Popular do Recife desde 1977.

⁴ Trecho da entrevista da pesquisadora e crítica de dança, Helena Katz, concedida a essa pesquisadora em São Paulo, em março de 2007.

mas optaram por criar em dança contemporânea. Esse é o caso, por exemplo, de Ângelo Madureira⁵, radicado em São Paulo desde 1997:

Ainda no Recife, eu fui fazer clássico, não para me tornar um bailarino de repertório, mas para ver que tipo de relação técnica eu poderia estabelecer. Como esses elementos poderiam colaborar com a dança brasileira que eu fazia? Longe do Recife, comecei a trabalhar com minha memória afetiva. Aí surgiram as divergências e os tantos questionamentos. Então decidimos colocar o erudito e o popular em cena, mas em forma de espetáculo contemporâneo. Encontramos o caminho da 'não identidade' da dança contemporânea e fomos pesquisar nossa própria linguagem (MADUREIRA apud GALDINO, 2008:58)

Outro artistas, que não passaram pela Escola Brasileira, também descobriram na dança contemporânea um lugar para expor a geografia dos seus corpos formados na tradição. O dançarino, músico e ator Helder Vasconcelos, que é um deles, explica o porquê da escolha:

Isso não tem nada a ver com juízo de valor, a dança contemporânea não é melhor nem mais importante do que a tradicional. Entrei nesse espaço para me transformar e atender às minhas necessidades pessoais de mudança. Todos os meus questionamentos e reflexões encontraram ressonância neste universo da arte contemporânea(...) (VASCONCELOS apud GALDINO, 2007:85)

E mesmo os que não se aproximaram das tradições em sua formação, acabaram por trazer a cultura local para ser 'mote' de suas criações, como é o caso do Grupo Experimental. A diretora Mônica Lira conta que

Ainda que eu não tenha tido as danças populares na minha formação, o popular está no nosso corpo e na nossa movimentação de alguma maneira. O espetáculo Conceição (2007), por exemplo, surgiu depois da minha visita à festa do Morro da Conceição, a maior comemoração religiosa-popular do Recife. Acredito que essas relações fazem a diferença na nossa dança⁶.

Singularidades emergem do fértil terreno das fronteiras, mas não parecem querer ser modelo de identidade regional. O que esses corpos do Recife parecem querer, é o direito de mostrarem suas diferenças, de poderem ser líquidos e assumirem várias formas. Manter-se nelas ou solidificá-las não lhes interessa.

⁵ Ângelo Madureira vive em São Paulo desde 1997. Em 2000 inaugurou com sua esposa e sócia, a bailarina clássica paulista Ana Catarina Vieira, o grupo Brasileira: Música e Dança. A partir de 2003, a dupla iniciou um processo de pesquisa em dança contemporânea, utilizando a técnica do ballet clássico e a metodologia Brasileira, que resultou nos espetáculos: SOMTIR, OUTRAS FORMAS, COMO?, CLANDESTINO E O NOME CIENTÍFICO DA FORMIGA. Para mais informações sobre o assunto, sugerimos acesso ao site da dupla de intérpretes criadores: www.dancacontemporanea.com.br.

⁶ Entrevista da coreógrafa e diretora do Grupo Experimental, Mônica Lira a essa pesquisadora, no Recife, em dezembro de 2007. Para mais informações sobre o Grupo Experimental, sugiro o site oficial da companhia, em www.grupoexperimental.com.

Dar-lhes forma é mais fácil do que mantê-los nela. Os sólidos são moldados para sempre. Manter os fluidos em uma forma requer muita atenção, vigilância constante e esforço perpétuo- e mesmo assim o sucesso do esforço é inevitável. (BAUMAN, 2001:14 e 15)

Aventurar-se nos relevos da dança recifense, sem conhecer as forças exógenas e endógenas que agem na sua formação pode levar a visões distorcidas ou análises generalistas, principalmente se, como esclarece Arnaldo Alvarenga, entendermos que “a dança, enquanto uma criação do presente, não é mais que um resultado de múltiplas interferências, cada qual deixando seus rastros nas idéias e nos corpos de seus executantes, em sucessivas camadas de memória de experiências anteriormente vividas, que ao se transformar e se ressignificar, possibilitam o hoje e a continuidade da própria dança”. (ALVARENGA, 2007:65)

As diferenças existem e é preciso conhecê-las para reconhecê-las, e entender o valor de cada relevo sem tentar enquadrá-los nas molduras das “tendências atuais”. Essa parece ser a direção mais acertada aos que têm consciência da liberdade criativa que compõe o terreno líquido da arte. Chamamos a atenção para os relevos da dança produzidos nesses ambientes de fronteira, não para incentivar bairrismos, mas para fugir dos olhares homogeneizadores, que acabam por *clicherizar* até a dança contemporânea. Ampliar a percepção das singularidades na pluralidade é uma urgência, antes que os modismos ocos nos abarquem ou a globalização pasteurizadora nos engula.

Referências

ALVARENGA, Arnaldo, As muitas danças do Brasil: uma reflexão histórica in Húmus 3, org. Sigrid Nora, Lorigraf, Caxias do Sul, 2007.

BAUMAN, Zigmunt, Modernidade Líquida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

GALDINO, Christianne, Balé Popular do Recife: a escrita de uma dança, Recife, Edições Bagaço, 2008.

_____, Diversidade por si só in Revista Continente Multicultural, Recife, Ed. CEPE, 2007.

GREINER, Christine e KATZ, Helena, A natureza cultural do corpo in Lições de Dança 3, org. Silvia Soter e Roberto Pereira, Ed.UniverCidade, Rio de Janeiro, 1999.

KATZ, Helena, Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira in Tudo é Brasil, org. Lauro Cavalcanti, São Paulo: Itaú Cultural e Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2004.

SETENTA, Jussara Sobreira, Performatividade na dança contemporânea: o corpo interessado em perguntar e não em responder in Húmus 2, org. Sigrid Nora, Lorigraf, Caxias do Sul, 2007

SIQUEIRA, Denise, Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena, Campinas, Autores Associados, 2006.