



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

JOLINE TEIXEIRA ARAÚJO ANDRADE

**PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NA DANÇA TRIBAL:
ESTRATÉGIAS DE TRANSGRESSÕES EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO CONTRA
HEGEMÔNICA**

Salvador

2011
JOLINE TEIXEIRA ARAÚJO ANDRADE

**PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NA DANÇA TRIBAL:
ESTRATÉGIAS DE TRANSGRESSÕES EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO CONTRA
HEGEMÔNICA**

Trabalho apresentado como requisito para a avaliação do curso de Especialização em Estudos Contemporâneos sobre Dança na Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Isabelle Cordeiro

Co-orientadora: Profa. Dra. Ludmila Pimentel

2011
RESUMO

Este estudo tem como foco central criar um espaço de reconhecimento e produção de conhecimentos em torno do que representa o labor da dança tribal e suas misturas interculturais. Objetiva ressaltar os processos de hibridação intensificados pelos movimentos de globalização, problematizando o fenômeno da fusão na dança tribal diante dos estudos sobre culturas híbridas de Néstor Garcia Canclini. Identificando a problemática dos processos globalizadores arraigados aos discursos da modernidade, este trabalho propõe uma reflexão, norteadada também pelos estudos de Boaventura de Souza Santos, sobre as práticas atuais da dança tribal que transgridem as formas clássicas de hibridação através de epistemologias construtivistas, não fundamentalistas e anti-essencialistas. Fusão, mestiçagem, sincretismo e criouliização são termos utilizados para explicitar maneiras particulares de hibridação mais ou menos clássicas e estas serão discutidas, sobre o ponto de vista da contemporaneidade, por meio da análise dos processos artísticos em dança tribal.

Palavras-chaves: dança tribal, hibridação, globalização, epistemologias do sul.

ABSTRACT

This study has as central focus create a space of recognition and production of knowledge around what represents the labor of tribal dance and their intercultural mixtures. It aims to highlight the hybridization processes intensified by globalization movements, questioning the phenomenon of fusion of tribal dance through studies of hybrid cultures of Nestor Garcia Canclini. Identifying the problem of globalization processes rooted to the discourses of modernity, this research proposes a reflection, guided also by the studies of Boaventura de Souza Santos, on the current practices of the tribal dance that transgress the classics forms of hybridization through constructivist epistemologies, not fundamentalists and anti-essentialist. Fusion, miscegenation, syncretism and creolization are terms used to explain particular ways of hybridization more or less classical and these will be discussed on the standpoint of contemporaneity, through the analysis of artistic processes in tribal dance.

Keywords: tribal dance, hybridization, globalization, epistemologies of the south.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Jamila Salimpour com sua trupe Bal Anat na década de 1970	12
Figura 2: Carolena Nericcio com o Fat Chance Belly Dance em 2009	13
Figura 3: Rachel Brice, Zoe Jakes e Mardi com o grupo The Indigo em 2006	14
Figura 4: Urban Tribal mesclando dança moderna em 2008	17
Figura 5: Performances com referência na dança tribal em 2011	22
Figura 6: Kilma Farias, pioneira do Tribal Brasil em 2010	31
Figura 7: Tribal Brasil com referências da capoeira e maculêlê em 2011	32

SUMÁRIO

O PONTO DE PARTIDA	07
CAPÍTULO I	
1.1. PLURALIDADES INTERCULTURAIS	12
1.2. RUÍDOS CRIATIVOS	18
CAPÍTULO II	
2.1. EM BUSCA DE UMA DANÇA PÓS-COLONIAL DE OPOSIÇÃO	23
2.2. O TRIBAL BRASIL POR KILMA FARIAS	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
REFERÊNCIAS	33

O PONTO DE PARTIDA

Numa tentativa de acompanhar a liquidez das informações no mundo contemporâneo, a dança tribal, popularmente chamada de dança étnica de “fusão”, surge como proposta de agregar diferentes manifestações de danças étnicas das mais variadas regiões do mundo, e busca mesclar referências e matrizes de danças tradicionais e transpô-las numa estética contemporânea atualizada.

É uma linguagem que, tendo como referência a dança do ventre, mescla conceitos e movimentos de danças étnicas como o flamenco, a dança indiana, o *breakdance*, ou seja, danças de diferentes culturas e regiões do mundo bem como o(a) yoga. É relativamente recente no mundo da dança (surgiu em torno da década de 60, na Califórnia, durante os movimentos contraculturais do Woodstock), mas bebe na fonte de diversas culturas antigas e mistura tudo numa alquimia contemporânea.

Para Néstor Garcia Canclini (2008), é preciso tratar as misturas interculturais como processos de hibridação. Fusão, mestiçagem, sincretismo e criouliização são termos utilizados para explicitar maneiras particulares de hibridação, mais ou menos clássicas, e seus conceitos serão discutidos nesse trabalho, sobre o ponto de vista de teorias da pós-modernidade e contemporaneidade, para iluminar a análise dos processos artísticos e culturais da dança tribal.

Diante da vasta difusão da dança tribal, por meio de recursos tecnológico-comunicacionais, seus processos de hibridação foram intensificados pelos movimentos de globalização e ganharam complexidade, aumentando o teor das tensões e estabelecendo relações entre elementos dos mais variados.

As perspectivas globalizantes, pautadas pelo multiculturalismo, são impasses na construção da dança tribal por enclausurá-la na formulação mítica de fusão ou mestiçagem sincrética, ou seja, transformação paradoxal da heterogeneidade das linguagens de dança a favor da homogeneidade que acontece por meio da pasteurização das diferenças, neutralização dos conflitos e manutenção de um discurso hegemônico.

O conceito de mestiçagem pode servir de camuflagem à manutenção de uma identidade calcada na homogeneidade, preocupada em integrar os grupos marginalizados, mas sempre de acordo com as concepções dominantes da nação. A pós-modernidade ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, estaria

subvertendo os paradigmas homogeneizantes da modernidade, inserindo-se na movência da pós modernidade e associando-se ao heterogêneo. Às grandes sínteses “coerentes”, homogêneas e unívocas de interpretação da cultura americana, sucederia um tempo de ambiguidades, heterogeneidades e deslocamentos de doxas petrificadas. (BERND apud ABDALA JÚNIOR, 2006, p.18)

Identificando a problemática dos processos globalizadores reproduzidos nos discursos da modernidade, este estudo propõe uma reflexão sobre as práticas atuais da dança tribal, que mantém ou transgridem as formas clássicas de hibridação através de “epistemologias não fundamentalistas e anti-essencialistas” (SANTOS, 2010).

Inseridas na lógica das indústrias culturais, problematiza-se as produções artísticas norteadas por escalas de produção e consumo que caracterizam a dança tribal como mera “fusão” e, desse modo, fazem emergir uma simplificação nas experimentações combinatórias diante das mesclas.

Nas condições de globalização atuais, encontro cada vez mais razões para empregar os conceitos de mestiçagem e hibridação. Mas, ao se intensificarem as interculturalidades migratórias, econômica e midiática, vê-se, como explicam François Laplantine e Alexis Nouss, que não há somente “a fusão, a coesão, a osmose e, sim, a confrontação e o diálogo”. Nesse tempo, quando “as decepções das promessas do universalismo abstrato conduziram às crispações particularistas” (Laplantine & Nouss:14), o pensamento e as práticas mestiças são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças. (CANCLINI, 2008, p.26).

Propõe-se neste trabalho os processos de hibridação e nesse caso “como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade” (CANCLINI, 2008, p.26).

Na tentativa de analisar as misturas que a configuram, procura-se desenvolver discussões que fundamentam os modos organizativos das mesclas e o que há por trás delas. Homogeneização, integração à massa, uniformização, elitização da arte (ORTIZ, 1996), como também a afirmação da diversidade, o respeito à alteridade e emancipação dos agentes criadores (SANTOS, 2010) são exemplos dos contextos que dão diferentes qualidades estéticas às criações em dança tribal.

A plasticidade das fronteiras da cultura e sua relação com o entendimento da hibridação fazem refletir sobre os interesses políticos, sociais e econômicos atrelados às criações artísticas na linguagem dita dança tribal. Com a presença das margens, as estruturas de saber e poder são identificadas com maior facilidade e assim oferecem possibilidades de

análise do que é produzido como dança tribal em sociedades centrais e o que é produzido na periferia.

O entendimento do conhecimento-regulação e do conhecimento-emancipação, debatidos por Boaventura de Souza Santos, podem servir de exemplo para esclarecer este tipo de relação que, camuflada no capitalismo, mantém os interesses de permanência das estruturas coloniais.

A ignorância colonialista consiste na recusa do reconhecimento do outro como igual e na sua conversão em objeto e assumiu três formas distintas: o selvagem, a natureza e o Oriente. A progressiva sobreposição da lógica do desenvolvimento da modernidade ocidental e da lógica do desenvolvimento do capitalismo levou à total supremacia do conhecimento-regulação que recodificou em seus próprios termos o conhecimento-emancipação. Assim a forma de ignorância no conhecimento-emancipação, o colonialismo, foi recodificado como forma de saber no conhecimento regulação, ou seja, o colonialismo como ordem. É este o processo histórico no qual a ciência moderna, progressivamente ao serviço do desenvolvimento capitalista, consolida a sua primazia epistemológica. (SANTOS, 2006, p.32).

O caráter colonizador, nublado pelo poder que vem do “norte” (SANTOS, 2006) – não somente geográfico, mas o que apresenta uma hierarquia diante do que lhe é alheio – está claramente expresso nas produções artísticas das performers de diversas regiões do mundo que se mantém contaminadas por uma estrutura estética determinada pelo que se é produzido nos Estados Unidos.

Alguns questionamentos vêm à tona: O caráter experimental dado a partir dos encontros interculturais não deveria corresponder ao princípio organizativo desta linguagem? Por que criar linhas abissais que estipulam dominações e indicações do que se deve produzir?

Compreendendo que os processos de hibridação atendem aos interesses hegemônicos e não hegemônicos e permitem criar estratégias para entrar e sair das lógicas da modernidade, as misturas constitutivas na dança tribal atendem aos interesses de quem a produz. De modo artisticamente empobrecido, podem ser geradas com finalidades folclorizantes e globalistas em função dos interesses de consumo das culturas massificadoras.

Devo dizer, à luz do que desenvolvi antes, que outra ameaça substitui nestes dias aquele destino folclorizante ou nacionalista. É aquela que a sedução do mercado globalista traz: reduzir a arte a discursos de reconciliação planetária. As versões estandardizadas dos filmes e das músicas do mundo, do “estilo internacional” nas artes visuais e na literatura, suspendem às vezes a tensão entre o que se comunica e o separado, entre o que se globalize e o que insiste na diferença, ou é expulso para as margens da mundialização. Uma visão simplificada da hibridação, como a propiciada pela domesticação mercantil da arte, está facilitando vender mais discos,

filmes e propagandas televisivos em outras regiões. Mas a equalização das diferenças, a simulação de que se desvanecem as assimetrias entre centros e periferias tornam difícil que a arte e a cultura sejam lugares em que também se nomeie o que não se pode ou não se deixa hibridar. (CANCLINI, 2008, p. 40).

A constante variação e transformação nos modos de criação pode ser uma estratégia para burlar a globalização dos interesses de um grupo de poder diante da dança tribal, pois possibilita uma “ecologia do saber”, ou seja, uma descentralização na produção de arte, na produção de conhecimentos.

Este trabalho tem como perspectiva metodológica o estudo dos processos de hibridação intensificados pelos movimentos de globalização, problematizando o fenômeno da fusão na dança tribal diante dos estudos sobre culturas híbridas de Néstor Garcia Canclini, antropólogo contemporâneo doutor em Filosofia pelas universidades de Paris e de La Plata e professor em universidades em Austin, Duke, Stanford, Barcelona, Buenos Aires e São Paulo.

Identificando a problemática dos processos globalizadores arraigados aos discursos da modernidade, este trabalho propõe uma reflexão, norteadas também pelos estudos do doutor em sociologia do direito pela Universidade de Yale e professor catedrático da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Boaventura de Sousa Santos, sobre as práticas atuais da dança tribal que transgridem as formas clássicas de hibridação através de epistemologias construtivistas, não fundamentalistas e anti-essencialistas.

Um outro ponto de referência para tratar este objeto de estudo é a consciência dos conceitos de hibridismo, mestiçagem e de outras misturas em diversos campos de pesquisa, como a literatura, cultura e vida social. Vários teóricos do pensamento crítico contemporâneo tratam destes fenômenos no livro “Margens da Cultura” organizado por Benjamim Abdala Júnior, professor da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH da Universidade de São Paulo.

Renato Ortiz, sociólogo e professor do Departamento de Sociologia da Unicamp, é um estudioso da globalização desde o fim da década de 80. Seus levantamentos e reflexões auxiliam na produção deste trabalho por meio das ponderações sobre a banalização do termo globalização e reflexão sobre o mesmo como um processo real, diversificado e contraditório.

No primeiro capítulo apresenta-se um breve levantamento histórico da dança tribal e sua contextualização é dada através dos estudos sobre os processos de hibridação como gerador de novas estéticas na dança tribal, salientando o atrito e seus respectivos ruídos em meio a contaminação de elementos diversos em sua composição.

No segundo capítulo serão levantadas estratégias de transgressão, por meio da problematização dos processos hegemônicos de hibridação, pontuando as emergências calcadas pela globalização contra-hegemônica na dança tribal a fim de ampliar os discursos sobre as criações artísticas contemporâneas da tal linguagem.

CAPÍTULO I

1.1. PLURALIDADES INTERCULTURAIS

Para compreender melhor os processos de hibridação na dança tribal, pode ser útil começar descrevendo, distinguindo e discutindo as categorias desta linguagem e os seus mecanismos de contaminação.

Seus primeiros registros são da década de 1970 (SALIMPOUR, 1990), quando a dançarina Jamila Salimpour, ao fazer uma viagem ao Oriente, se encantou com os costumes dos povos tribais. De volta à América, Jamila resolve mesclar as diversas manifestações culturais que havia conhecido, realizando uma espécie de tradução cultural.

Com sua trupe Bal Anat, em 1969, passou a desenvolver coreografias que utilizavam acessórios das danças de matrizes étnicas e passos característicos da dança oriental ancestral, baseando-se em lendas tradicionais do Oriente para criar uma espécie de dança-teatro, acrescentando a isso um figurino inspirado no vestuário típico das mulheres orientais.



Figura 1: Jamila Salimpour com sua trupe Bal Anat na década de 1970. Fonte: Flickr. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/suhailabellydance/5162769418/>>

Nos anos 1980, novos grupos já haviam se espalhado pelos EUA. Masha Archer, discípula de Jamila, ensina a Carolena Nericcio a técnica criada por Jamila para obter um melhor desempenho de suas dançarinas. Carolena fomentou uma fusão de estilos de danças do Médio Oriente e Norte da África, utilizando as danças de tradições etnográficas.

Tomando o que ela própria tinha aprendido a partir de dançarinos nativos do Marrocos, Argélia, Turquia, Egito, Síria e Líbano que estavam dançando nos Estados Unidos, começou a catalogar os movimentos de dança do ventre tribal (Tribal Bellydance), criando um repertório de terminologias básicas. Incentivada pelas diferenciações do novo estilo, Carolena forma seu próprio grupo, o Fat Chance Belly Dance, e desenvolve o *ATS* (American Tribal Style) ou estilo tribal americano (PHOENIX, 2008).



Figura 2: Carolena Nericcio com o Fat Chance Belly Dance no espetáculo Devotion em 2009. Fonte: Flickr. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/29544674@N04/3659133596/in/set-72157620063309129/>>

Nos anos 1990, passou a demonstrar com mais força a presença da dança indiana, do flamenco e mesmo das técnicas de dança moderna e do jazz dance, nascendo então o *Neo Tribal*. O estilo tribal hoje representa a mistura de antigas técnicas de dança do norte da Índia, do Oriente Médio e da África, explorando as danças étnicas tradicionais como bhangra,

bharata natyam e flamenco, e danças como o moderno, jazz, dança-teatro, breakdance (popping, locking, waving, ticking, strobbing) e a dança do ventre.

Novos elementos culturais e novas contaminações são percebidos na categoria *tribal fusion*. Conectada aos fundamentos do American Tribal Style (disseminado pelo grupo Fat Chance Belly Dance), foi a categoria largamente popularizada pela dançarina Rachel Brice e seu grupo The Indigo durante as excursões internacionais com a companhia Bellydance Superstars (EUA). Através da influência da cultura underground e do body art, o *tribal fusion* foi segmentado em subestilos dentre eles o *gypsy*, *cyber*, *dark*, *burlesque*, *vintage*, *steampunk*, *liquid*, *industrial*, *urban*, *ITS* (Improvisation Tribal Style) e outras tantas denominações.



Figura 3: Zoe Jakes, Rachel Brice e Mardi Love em ensaio fotográfico com o grupo The Indigo em 2006. Fonte: Pixie Vision. Disponível em: <<http://www.pixievisionproductions.com/gallery/indigo>>

Como todas as culturas, existem locais específicos que são favoráveis à troca cultural, especialmente as metrópoles e as fronteiras. A dança tribal surgiu na Califórnia. Grupos como o *Bal Anat* dirigido pela Jamila Salimpour, o *Fat Chance Belly Dance* dirigido pela Carolena Nericcio, o *The Indigo* dirigido pela Rachel Brice e o *Blacksheep*, são todos daquela região. O *Tribal Fest*, evento que reúne todos os grupos e dançarinos do mundo para workshops e apresentações acontece desde o ano 2000 em Sebastopol-CA.

Outras das entidades sociais que auspiciam, mas também condicionam a hibridação são as cidades. As megalópoles multilíngues e multiculturais, por exemplo, Londres, Berlim, Nova York, Buenos Aires, São Paulo, México e Hong Kong, são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural (Appadurai; Hannerz). (CANCLINI, 2008, p.30).

Percebe-se, então, que a dança tribal carrega em sua história processos de encontro, contato, interação e troca por meio da inserção mútua de novos elementos à sua composição. O processo de hibridação pode ser considerado como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma que se adapte em seu novo ambiente.

É notável a predominância de elementos de dança do ventre em relação às outras danças que compõem a dança tribal. Fenômenos de adaptação e apropriação, expostos por Peter Burke no livro “Hibridismo Cultural” publicado em 2003, pode ajudar a compreender esse tipo de questão. Considerando a capacidade de relação de algumas tradições culturais, Burke entende que existem tradições abertas e outras mais fechadas à introdução de informações, identificando a presença de níveis de força na assimilação de elementos.

Pode ser esclarecedor distinguir entre culturas com tradições fracas ou fortes de apropriação ou adaptação (tradições de modificações de tradições). A cultura hindu, por exemplo, tem uma propensão maior para incorporar elementos estrangeiros do que o islã. (BURKE, 2006, p.68)

Pode-se, observar a intensidade da força das tradições árabes ao se adaptarem a diversos elementos de culturas distintas, desde a língua à gastronomia. Portanto, a consciência das forças centrífugas como também das forças centrípetas de contaminação demonstram quando uma tendência predomina em relação à outra e vice-versa.

Pensando nos borramentos dos contatos interculturais e nessa forma contínua de transformação criativa, imagino a formação de um ciclo de modificações, onde o que foi modificado em um ambiente pode retornar ao seu local de origem transformando-o também. Para Peter Burke as modificações mútuas se configuram em forma de círculo. Ele afirma que “a metáfora do círculo é útil também para nos referimos a adaptações de itens culturais estrangeiros que são tão completas que o resultado pode às vezes ser “re-exportado” para o lugar de origem do item” (BURKE, 2006, p. 94). .

Acredito na existência de uma formatação de ciclo em forma de espiral, pois os processos de transformação que ocorrem nas partes que entraram em contato e a hibridação (processo evolutivo) delas diante desse processo me fazem construir a imagem de um ciclo contínuo e infinito que exporta informações que foram transformadas, sem nenhuma possibilidade de manter resultados completos em sua “reexportação”.

As informações étnicas da dança tribal, mixadas no caldeirão composto por diversas linguagens de dança, simbolizam as possibilidades de troca e tradução cultural em sua exótica estética. Tradução no sentido de transpor os mesmos signos para um outro sistema, através de ações corporais, sendo a tradução um processo dissipador de processos.

Essa teoria da cultura esta próxima a uma teoria da linguagem, como parte de um processo de traduções – usando essa palavra, como antes, não no sentido estritamente linguístico da tradução, como, por exemplo, um “livro traduzido do francês para o inglês”, mas como um motivo ou tropo como sugere Benjamin para a atividade de deslocamento dentro do signo linguístico. Perseguindo esse conceito, a tradução é também uma maneira de imitar, porém de uma forma deslocadora, brincalhona, imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada, porém pelo próprio fato de que o original se *presta* a ser simulado, copiado, transferido, transformado, etc.: o “original” nunca é acabado ou completo em si. O “originário” está sempre aberto à tradução (...) nunca tem um momento anterior totalizado de ser ou de significação – uma essência. O que isso de fato quer dizer é que as culturas são apenas constituídas em relação àquela alteridade interna a sua atividade de formação de símbolos que os torna estruturas descentradas – é através deste deslocamento ou limiaridade que surge a possibilidade de articular práticas e prioridades culturais *diferentes* e até mesmo incomensuráveis. (BHABHA apud SOUZA apud JÚNIOR ABDALA, 2004, p. 125).

Usando como base suas afinidades e congruências, as danças que entraram em contato se modificaram e ficaram mais parecidas, se “convergindo” e criando outra, isto é, o que começou com uma mistura acabou se transformando na criação de algo diferente. Na medida em que a dança é difundida em várias partes do mundo, os encontros e contaminações culturais possibilitam transformações mais complexas à mistura que já existe. Um exemplo é a proposta de mesclar as danças afro-brasileiras, tango ou dança moderna aos elementos da dança tribal.



Figura 4: Grupo Urban Tribal mesclando dança moderna no Massive Spectacular em 2008. Fonte: Massive Spectacular. Disponível em: <http://www.themassivespectacular.com/gallery2008_1.htm>

O termo “híbrido” é utilizado na análise das misturas que se desenvolvem dentro de um mesmo conjunto histórico. Supõe que toda realidade híbrida comporta algo de irreconhecível e que contém uma dose de incerteza e de aleatoriedade. O modelo de hibridismo é descrito como uma forma complexa, imprecisa, mutável, flutuante e sempre em movimento.

“Híbrido”, do grego *hybris*, cuja etimologia remete a “ultraje”, corresponde a uma miscigenação ou mistura violada as leis naturais. Para os gregos, o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é originário de “espécies diversas”, miscigenando de maneira anômala. Essa origem etimológica foi responsável pelo fato de serem consideradas sinônimos de híbrido palavras como irregular, anômalo, aberrante, anormal, monstruoso, etc. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas. (BERND apud JÚNIOR ABDALA, 2004, p. 99).

Como já citado, para Néstor García Canclini, não parece ser mais válido estudar a hibridez, mas os processos de hibridação. Para ele “a análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (CANCLINI, 2008, p.22).

Mestiçagem, sincretismo e crioulização são conceitos que representam formas de hibridação. O termo “mestiçagem” estaria principalmente associado à mistura de raças, no sentido, portanto, de miscigenação, o termo “sincretismo” à mistura de diferentes credos religiosos e “crioulização” é mais comumente utilizado para tratar as imbricações acerca da linguagem.

No sentido da dança tribal, em vez de mestiçagem, crioulização ou de sincretismo acrítico, proponho “a hibridação com a consciência das relações de poder que nela intervêm, ou seja, com a investigação de quem hibrida quem, o quê, em que contextos e com que objetivos” (SANTOS, 2006, p.29).

Para tratar a interculturalidade na dança tribal de maneira crítica é preciso analisar os mecanismos de escolha utilizados para reunir os elementos das matrizes étnico-culturais, como também as relações de poder diante da reorganização dos elementos diversos, ou seja, refletir se a hibridação apresenta-se ou não, como algo transgressivo, como uma força criativa capaz de desestabilizar e até mesmo desconstruir as formações culturais hegemônicas.

É preciso reconhecer as características políticas dos processos de hibridação: se é algo imposto ou assumido; quem de fato se beneficia com elas; se é recíproco ou unilateral; se faz aumentar o poder de um grupo à custa de outros; se é luxo exclusivo dos que possuem privilégios e apropriação da cultura dos desprovidos de poder; e se possui natureza revolucionária ou regressiva. São modos de hibridação que podem abranger processos artísticos complexos e/ou glamourizados, cabendo uma reflexão constante dos agentes da linguagem sobre as intensões que cada construção pode promover, seja coreográfica por apropriação, seja performativa por transgressão.

Quais seriam os “perigos” da utilização do conceito de hibridação? Assim como o conceito de mestiçagem foi uma cilada da modernidade, pois, sob a aparência da aceitação do múltiplo, encobriu na verdade um projeto racista que previa a mistura de raças, desde que – através do branqueamento progressivo da população – acabassem predominando os valores brancos, talvez o conceito de híbrido corresponda a mais uma utopia da (pós-modernidade), que encobriria um certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos das culturas marginalizadas para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. Tratar-se-ia então apenas de um processo de glamourização de objetos culturais da cultura popular ou de massas para inseri-los em uma outra esfera de consumo, da cultura de elite. Mas, se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inserção subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador. (BERND apud JÚNIOR ABDALA, 2004, p. 100 e 101).

1.2. RUÍDOS CRIATIVOS

A hibridação diz respeito tanto a processos objetivos como a consciência que os atores do passado têm deles, podendo essa consciência se expressar tanto nas manipulações a que eles se dedicam, como nas construções que elaboram ou nos discursos e condenações que formulam.

A apropriação das formas das diversas danças que se “imbricaram” parecem visivelmente identificáveis: movimentações ondulatórias da dança do ventre, postura verticalizada do flamenco, *mudrás* (gestos simbólicos feito com as mãos) e posições similares à da dança indiana, contrações musculares do breakdance (popping), etc. Entretanto, a articulação destes e de tantos outros elementos produz formulações híbridas cuja classificação torna-se uma tarefa complicada.

É afinada com essa perspectiva que a teoria cultural contemporânea tem criado conceitos dentro dos processos de hibridação para contrapor-se à visão ideológica de identidades estáticas e separadas entre si. Esses conceitos evidenciam que as tentativas de fixar identidades nacionais, raciais ou étnicas não passam de representações, cujos artifícios não são ingênuos, e que isso tem que ser tratado como uma questão política.

“[...] de todo modo, a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos [...] Essa variabilidade de regimes de pertenças desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. É necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente. Como explica N. J. C. Vasantkumar sobre o sincretismo, “é um processo de mistura do compatível e fixação do incompatível” (citado por Canevacci, 1996: 22)”. (CANCLINI, 2008, p. 33).

Por isso as noções de fragmento, simultaneidade, brevidade, instabilidade, são tão caras à modernidade. De fato, estas são constituintes não apenas das danças tribais, mas das culturas urbanas em geral, tendo promovido, por exemplo, o surgimento do tango, do *jazz* e do samba.

Os artistas que assumem as novas condições de comunicação e verossimilhança da cultura suspeitam de todo o relato histórico “governado por uma Verdade (de classe ou nação) homogênea”. Suas obras fragmentárias ou inacabadas, buscam “desenfatizar” os gêneros sociais. Ao escolher uma relação questionadora ou dubitativa com o social, produzem uma “contra-épica” Se já não há uma Ordem coerente e estável, se a identidade de cada grupo não se relaciona com o único território mas com múltiplos cenários, se a história se dirige rumo a metas programáveis, as imagens e os textos não podem ser senão reunião de fragmentos, *collages*, “mescla irregular de texturas e procedências que citam umas às outras disseminadamente”. (CANCLINI, 2008, p. 370).

As numerosas produções artísticas no entorno da dança tribal já contextualizam a ideia de pluralidade, pois são produtos da interação entre as informações de corpo e de mundo particulares a cada performer. A existência de danças tribais com maior influência africana, indiana, brasileira, norte-americana, etc, varia em forma e grau de acordo com uma relação tempo-espacial.

Hoje em dia a formação de um dançarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais não apresentando uma referência corporal constitutiva. Dena David apresenta em seu artigo “O Corpo Eclético” (2003) citado por Laurence Louppe no artigo “Corpos Híbridos” (2001), a denominação de um corpo híbrido como aquele oriundo

de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade.

Ao se tratar do sistema dança tribal, estaremos falando de uma estética baseada na adesão de novas informações a todo instante. Sistema este de membrana extremamente permeável no que diz respeito às fronteiras entre as danças étnicas envolvidas, resultando em crises consecutivas em função das perturbações causadas pelo imprevisível, pelos ruídos deste contato.

Nas criações atuais de dança tribal já se percebe uma tentativa de incorporar novas informações que ainda não fazem parte da mistura e de tensionar elementos que possuem princípios diferentes de movimento. O reflexo do atrito de informações em virtude destas novas interferências é perceptível. Os atritos, por conseguinte, propiciam situações onde o ruído, o imprevisível e as crises resultantes se fazem presentes na tentativa de readaptar e reorganizar os elementos que possuem princípios diferentes de movimento a um novo regime metaestável (VIEIRA, 2006).

A longo prazo a reprodução de estados aparentemente semelhantes e vizinhos acaba criando situações novas. Quanto mais as condições são perturbadas, mais ocorrem oscilações entre estados distintos, provocando a dispersão dos elementos do sistema, que ficam oscilando em busca de novas configurações. Os movimentos do sistema flutuam entre a regularidade absoluta e a irregularidade absoluta, mantendo uma margem importante de imprevisibilidade. (GRUZINSKI, 2001, p. 59).

A reorganização das informações cria a todo tempo conexões coesas dentro de um mesmo sistema sendo que a modificação/mutação se dá de modo tão expressivo que, mesmo mantendo as mesmas qualidades do sistema, as características se tornam tão diferentes que precisam adotar outra terminologia (VIEIRA, 2006).

A imprevisibilidade está conectada com o que podemos chamar de criatividade isto é, a possibilidade de dentro de uma crise buscar novas estratégias para solucionar problemas, seja de um animal em busca de comida, seja de um dançarino experimentando novos movimentos e novos horizontes de trabalho.

Aquilo que não pode ser previsto estimula o acionamento de processos perceptivos que aumentam a sensibilidade. Esta última torna real a capacidade de vivenciar e sentir melhor o mundo interagindo com o mesmo de maneira diferente da que estamos acostumados. Esse novo tipo de interação promove modos distintos de representação artística já que o

processo se tornou mais complexo e criativo. Um bom exemplo são as produções performáticas, que nos surpreende com suas inusitadas imbricações.



Figura 5: Performances com referência na dança tribal no Espetáculo *Ciclo*, dirigido por Erika Gonzalez, em Buenos Aires, 2011. Fonte: Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.276183182415163.74217.100000704517975&type=1>>

Em contraponto, a sistematização dos movimentos da dança tribal, criada pela Carolena Nericcio com seu grupo, o *Fat Chance Belly Dance*, é um foco interessante de discussão. Ao criar “regras” que delimitam o que é ou não um movimento de dança tribal, Carolena fecha um campo de possibilidades criativas dentro da própria linguagem. Possivelmente as tenha feito como estratégia de diferenciação do que de fato a dança tribal, em sua mescla, pode gerar como nova construção técnica e configurativa. Nessa perspectiva desmistificou, portanto, que tal linguagem correspondia somente à soma das outras, tornando-a independente.

Uma ação positiva em termos de consolidação política e estética da nova linguagem, porém os interesses reguladores são claramente expostos. Como pode a dança tribal, realizada sem os movimentos técnicos do American Tribal Style, não ser mais classificada como dança tribal? Até que ponto estas submissões são válidas?

Com tais limitações torna-se impossível complexificar as possibilidades combinatórias entre diferentes tipos de movimento. Contudo, ao se tornar um sistema fechado, a dança tribal perderia a capacidade de articulação e se tornaria um equívoco ao desconstruir o seu princípio organizacional regido pela hibridação. O aprendizado da técnica do American Tribal Style na dança tribal age de forma positiva e negativa, pois possibilita a construção de competências e habilidades, entretanto, condiciona e determina as suas formas cognitivas.

“[...] a exposição contínua do corpo a um tipo específico de treinamento delimita seu espaço de variabilidade, apresentando-se como fator limitador para a descoberta de novos meios devido à manutenção da ocorrência e periodicidade de um único modo de ação. Pois, a forma como o corpo tende a solucionar os problemas obedecerá aos padrões de comportamento neuromusculares previamente definidos. Ao contrário disso, quanto maior o número de informações o corpo for exposto, mais informações, estará apto a reconhecer e agregar”. (HERCOLES, 2011, p. 19)

Segundo Rosa Hercoles (2011), a passagem dos anos 50 para os anos 60 representou uma revolução no entendimento do tecnicismo como fundamento das produções artísticas em dança. A noção de que há uma preparação corporal que antecede os processos criativos foi bastante questionada em movimentos artísticos como o da Judson Church (1962).

Para a autora, foi preciso, então, substituir a compreensão de que as técnicas de treinamento são universais e preparam o corpo para vários tipos de dança, para dar espaço a pensamentos que tornam os processos criativos em dança os norteadores dos exercícios de repetição. Todavia, não se discute aqui a repetição mecânica dos treinamentos, mas daquela acompanhada pelo constante questionamento do repertório de movimentos surgido.

“[...] não se trata de repetição dentro de parâmetros mecanicistas, mas sim, de um tipo de repetição que não descarte sua possibilidade de atualização. Somente quando nos aproximamos de uma nova instrução de dança, com a ideia de que se trata de um propósito móvel, seremos capazes de reutilizar, manipular e reconfigurar plasticamente esta instrução”. (HERCOLES, 2011, p. 28).

CAPÍTULO II

2.1. EM BUSCA DE UMA DANÇA PÓS-COLONIAL DE OPOSIÇÃO

Após a Revolução Industrial a mobilidade de informações entre os indivíduos potencializou-se significativamente. Tudo então passou a ser regido por sistemas capitalistas e as trocas informativas não dependiam mais dos deslocamentos geográficos. Por consequência a globalização deu abertura às possibilidades de contato e interação entre organismos que se situam em espaços completamente distantes e os tornam mais familiares entre si (ORTIZ, 1996).

Com o desenvolvimento tecnológico-comunicacional o indivíduo passou a expressar suas individualidades num universo mais amplo, encontrando um espaço de afirmação através dos meios de comunicação. Tais meios possibilitaram uma integração em grande escala se tornando um veículo privilegiado de sociabilização (valores, ideologias, crenças, etc.), reorganizando todo o sistema social (ORTIZ, 1996).

A “revolução comunicacional” limita-se às técnicas e aos materiais escritos, principalmente a imprensa. Nas décadas de 1920 e 1930 esse movimento se acelera. Com o rádio – que nos Estados Unidos se torna definitivamente de “massa” e comercial a partir de 1928 –, o cinema industrial – estruturação de Hollywood, advento do cinema falado de 1930 –, as histórias em quadrinhos e a publicidade, a problemática adquire uma outra dimensão. Já não se trata somente de compreender a natureza das opiniões, de como os leitores são atingidos pelos jornais. Os meios de comunicação passam a atuar de uma forma nunca antes conhecida. Por isso, diversos autores se voltam para a análise da dinâmica dos meios e dos comportamentos de “massa”. Eles denotam um outro tipo de sociabilidade na qual os indivíduos são destacados de suas comunidades de origem e inseridos num universo mais amplo. Poderíamos dizer que a comunicação aprofunda as condições de deslocalização das pessoas. (ORTIZ, 1996, p.103).

Num contexto onde a lógica industrial apontava as diretrizes políticas das sociedades, a necessidade de produção de uma cultura que envolvesse a maior parte da população vem à tona. Surge então a “indústria cultural” onde, no disfrute da tecnologia e do mercado, se produzem objetos e valores padronizados, homogeneizados e massificados. Os termos “massa” e “massificação” representam esta nova configuração cultural.

No desdobramento, aspectos que dizem respeito à massificação tornam-se evidentes no consumismo e acentuados por ele. Homogeneização, integração à massa, standardização, uniformização são formas apreendidas pela técnica de repetição que (re)produzem a ordem das coisas nesta forma de cultura. Mensagens, comportamentos, hábitos ficam submetidos àquelas formas, seguindo a lógica

objetificadora da racionalidade técnica exacerbada a partir da expansão capitalista fordista. (MOURA, 2007, p.70)

Através da massificação da cultura e da globalização, prevalecem nos meios de comunicação os interesses da cultura de quem a produz, em hierarquias socialmente legitimadas. Renato Ortiz, no seu livro “Um Outro Território” (2006), aponta que atualmente as transformações na economia, os processos de globalização e os avanços tecnológicos originaram a criação de metáforas como: “aldeia global”, “sociedade informática”, “terceira onda” e “pós-modernidade”.

Com o advento dos computadores e redes informacionais através da internet e mídias interativas, o mundo se torna a cada dia mais fundamentado pela interconexão e interatividade. Tais interconectividades produzem mesclagens em condições nunca vistas anteriormente.

Na relação entre os processos evolutivos da linguagem dita dança tribal com os acontecimentos históricos que propiciaram todo o circuito cultural entre as nações, percebemos que a globalização do mundo e sua maior abertura para as misturas em formulações mestiças foram determinantes nas experimentações combinatórias das criações artísticas norte-americanas. O consumo através do exotismo caracteriza este quadro se pensarmos que as produções artísticas de dança tribal, em sua configuração derivada de imbricações, podem se articular ao sistema capitalista planetário de maneira folclorizada.

Devo dizer, à luz do que desenvolvi antes, que outra ameaça substitui nestes dias aquele destino folclorizante ou nacionalista. É aquela que a sedução do mercado globalista traz: reduzir a arte a discursos de reconciliação planetária. As versões estandardizadas dos filmes e das músicas do mundo, do “estilo internacional” nas artes visuais e na literatura, suspendem às vezes a tensão entre o que se comunica e o separado, entre o que se globaliza e o que insiste na diferença, ou é expulso para as margens da mundialização. Uma visão simplificada da hibridação, como a propiciada pela domesticação mercantil da arte, está facilitando vender mais discos, filmes e propagandas televisivos em outras regiões. Mas a equalização das diferenças, a simulação de que se desvanecem as assimetrias entre centros e periferias tornam difícil que a arte e a cultura sejam lugares em que também se nomeie o que não se pode ou não se deixa hibridar. (CANCLINI, 2008, p. 40).

A utilização de termos como pós-moderno ou pós-modernidade foi por muito tempo empregada como significação do encerramento dos processos de incorporação de princípios de racionalidade, hierarquia e busca pelo progresso trazidos pela ciência moderna positivista. Neste contexto, a prática científica pós-moderna ganhava credibilidade ao levantar críticas sobre as consequências sociais negativas da modernidade e ao mesmo tempo se tornava inquestionável diante das alternativas epistemológicas que criava.

Desse modo o conceito de pós-modernidade é transformado num privilégio das sociedades centrais em função do desenvolvimento científico delas está muito à frente em relação a outras regiões do mundo. Exportam-se assim os modos de racionalidade e valores das sociedades centrais e estas se tornam diretrizes de transformação social emancipadora.

A essa altura percebe-se o quanto tem de equívoca a noção de pós-modernidade, se quisermos evitar que o *pós* designe uma superação do moderno. Pode-se falar criticamente da modernidade e busca-la ao mesmo tempo que estamos passando por ela? Se não fosse tão incômodo, seria preciso dizer algo assim como pós-intra-moderno. (CANCLINI, 2008, p.356).

A pós-modernidade não sustenta a necessidade prática dos valores de igualdade, liberdade e solidariedade do mundo contemporâneo. Merece ampliação e reinvenção da própria emancipação social. Com a hegemonia do Norte, a redução das possibilidades emancipatórias do Sul transformou a emancipação social no dobro de sua regulação (SANTOS, 2006).

“Norte” não somente geográfico, mas o que apresenta uma hierarquia diante do que lhe é alheio. Esta ideia é fomentada pelo doutor em sociologia do direito pela Universidade de Yale e professor catedrático da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Boaventura de Sousa Santos, em seu livro *Epistemologias do Sul* (2010).

No livro “*A Gramática do Tempo: Para uma Nova Cultura Política*”, publicado no ano de 2006, Boaventura de Sousa Santos aponta o colonialismo como marco do caráter autoritário que estabeleceu parâmetros sociais desiguais e marginalizados até os dias de hoje.

[...] o colonialismo foi concebido como missão civilizadora dentro do marco historicista ocidental nos termos do qual o desenvolvimento europeu apontava o caminho ao resto do mundo, um historicismo que envolve tanto a teoria política liberal como o marxismo. Portanto o problema é saber se o “pós” em pós-moderno é o mesmo que o “pós” em pós-colonial. Ou seja, trata-se de saber qual o sentido e os limites de uma crítica radical da modernidade ocidental. (SANTOS, 2006, p. 27 e 28).

“O fim do colonialismo político não encerrou o fim do colonialismo social”, diz Boaventura (2006), pois ainda perduram relações autoritárias e discriminatórias. Pode-se então analisar criticamente a modernidade ocidental através de um pensamento pós-colonial como alternativa das falhas decorrentes do pensamento pós-moderno em função deste último não mais atender as percepções e apreensões do primeiro.

A partir do momento que pôde ser acessada em diversas regiões, as danças tribais formuladas por intérprete-criadores de todo o mundo se baseiam na tentativa de implantação de uma epistemologia construtivista, isto é, com a contaminação de informações que transitam no local onde cada construção artística é dada. Grupos tribais mesclam as informações culturais do meio que vivem, mas estas manifestações possuem um tom de ingenuidade.

Os trabalhos norte-americanos protagonistas em dança tribal permanecem no topo da criatividade artística e sustentam um mercado de consumo com valores de acesso e pré-requisitos de atuação que os tornam cada dia mais credores de um lugar potencialmente celebrado. Nesse sentido “o contato hegemônico converte simultaneidade em não-contemporaneidade. Inventa passados para dar lugar a um futuro único e homogêneo” (SANTOS, 2010).

Seu caráter colonizador, nublado pelo poder que vem do “norte” está claramente expressado nas produções artísticas de dançarinas de diversas regiões do mundo que se mantém contaminadas por uma estrutura estética determinada pelo que é produzido nos Estados Unidos.

O conhecimento produzido pelos protagonistas do Norte são comercializados por meio de workshops, espetáculos e outros recursos, acompanhado, logicamente, de uma enorme procura dos agentes do Sul, pois estes acreditam que desta forma atingirão uma qualificação incontestável.

Obviamente o que está sendo discutido aqui não é a qualidade destes conhecimentos, e sim, a diferenciação deles quando comparados com os conhecimentos desenvolvidos em outras regiões. No mercado da dança tribal, o conhecimento do Norte apresenta indicativos de poder diante do Sul e esta hierarquia parece não ser contraposta.

A necessidade da exterioridade ocidental para solucionar os paradigmas da modernidade é fundamental para as transformações sociais coletivas no mundo. É preciso pensar a dança tribal para além das referências e interferências do Norte, a partir de epistemologias não fundacionalistas e anti-essencialistas.

O pós-colonialismo de oposição visa que as alternativas para as diversas emancipações sociais – diversas por não haver uma solução teórica única que solucione a heterogeneidade dos problemas trazidos pela modernidade ocidental – sejam fundamentadas por agentes não

ocidentais (exterioridade) em toda sua complexidade, como também com a compreensão da inadequada concepção ocidental do mundo ocidental e não ocidental.

Com a premissa que os envolvidos com a dança fazem parte de uma tribo onde todos compartilham sua singularidade em meio à diversidade, podendo atingir uma política de criação igualitária, as(os) dançarinas(os) tribais surgem agenciando uma espécie de, como afirma Boaventura, globalização contra hegemônica pós-colonial que se alimenta de um cosmopolitanismo subalterno ou insurgente.

O cosmopolitanismo subalterno contém uma promessa real apesar de o seu caráter real ser de momento claramente embrionário. De fato, para captá-lo é necessário realizar o que chamo de sociologia das emergências (Santos, 2004). Esta consiste numa amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido tanto no que respeita à compreensão como a transformação do mundo. O cosmopolitanismo subalterno manifesta-se através de iniciativas e movimentos que constituem a globalização contra-hegemônica. Consiste num vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão econômica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecido como globalização neoliberal (Santos, 2002a, 2006a, 2006c). (SANTOS, 2010, p.50 e 51).

A dança tribal, sendo composta por símbolos de cada cultura envolvida, selecionados através da familiaridade organizacional dos mesmos, permite a mistura de quaisquer outras informações culturais por meio de experimentações combinatórias. Desse modo, os agentes da dança tribal, em uma iniciativa transgressora, fizeram emergir mais uma categoria na dança tribal: “a dança de fusão” (aponto o termo fusão como mais um equívoco ao se tratar de uma perspectiva de construção híbrida).

O que sabemos hoje sobre as operações interculturais dos meios massivos e as novas tecnologias, sobre a reapropriação que diversos receptores fazem deles, afasta-nos das teses sobre a manipulação onipotente dos grandes conglomerados metropolitanos. Os paradigmas clássicos segundo os quais foi explicada a dominação são capazes de dar conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências – tomadas de diversos territórios – com que os artistas, os artesãos e os meios massivos montam suas obras. (CANCLINI, 2008, p.346).

A “dança de fusão”, sem depender do repertório de movimento sistematizado pela Carolena Nericcio, se propõe a ampliar o entendimento e as investigações artísticas na dança tribal, independente das hegemonias recorrentes. Dentre as categorias da dança tribal, identifica-se então três grandes blocos: as categorias *ATS* (American Tribal Style), *tribal fusion* e as *danças de fusão*.

“[...] O outro lado da linha subelevou-se contra a exclusão radical à medida que os povos que haviam sido sujeitos ao paradigma da apropriação/violência se organizaram e reclamaram o direito à inclusão no paradigma da regulação/emancipação [Fanon, 1963, 1967; Nkrumah, 1965; Cabral 1979; Gandhi, 1951, 1956]”. (SANTOS, 2010, p.40).

2.2. O TRIBAL BRASIL POR KILMA FARIAS

As circunstâncias diversas dão as condições para os processos se configurarem. Quando danças carregadas de tradição se unem numa proposta não tradicionalista e experimental e é disseminada por diversas partes do mundo em virtude da facilidade das trocas informativas de hoje, como é o caso da dança tribal, é possível perceber o quanto o ambiente, isto é, o contexto cultural de cada região, dialoga com os processos de mutação desta respectiva dança. São os corposmídias apresentando (configuração) em tempo real as trocas de informação (processo) por ele proporcionadas.

Na Teoria do Corpomídia cunhada por Christine Greiner e Helena Katz, professoras doutoras da PUC de São Paulo, corpo e ambiente atuam juntos, como co-dependentes. O corpo que atua se faz no ambiente e este último é considerado como todo e qualquer tipo de espaço onde o corpo está. Para Helena Katz, o corpo é um estado de trocas com o ambiente e não recusa as informações no qual entra em contato, mesmo não podendo captar todas elas.

No artigo “Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade” publicado em 2006, o astrofísico e professor Jorge de Albuquerque Vieira aponta que para o semiótico Thomas Sebeok, o ambiente no qual as mensagens são emitidas não é estático e possui características de uma espécie de “contexto-sensitivo”.

Desse modo o contexto onde as informações transitam não é dotado de passividade. Segundo Sebeok, um organismo reconhece as condições para utilizar as mensagens dentro de determinadas circunstâncias. Esta percepção requer um ambiente e o ambiente possibilita o desenvolvimento de pré-disposições sensoriais.

O semiótico Thomas Sebeok (1991) salienta a importância do contexto e, diferindo do que habitualmente se pensa, afirma que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. O ambiente no qual uma informação é produzida, transmitida e interpretada nunca é estático, mas uma espécie de contextosensitivo – por isso, as trocas entre corpos e ambientes são possíveis, e o corpo, que está sempre transitando por vários ambientes/contextos, vai trocando informações que tanto o modificam como modificam os ambientes. Evidentemente, há uma taxa de preservação que garante a

unidade e a sobrevivência de cada ser vivo nesse processo de cotransformações que não estanca entre corpo e ambiente. (KATZ, 2010, p.20).

O diálogo constante com o ambiente, em sua diversidade, propicia manifestações em dança tribal que conectam o global e o local em redes de interação complexas. Muitos trabalhos contaminados com as informações étnicas da cultura local, isto é, o ambiente/contexto de cada agente criador, foram baseados na proposta de hibridação delas com tudo o que já havia de mistura na dança tribal.

Kilma Farias, dançarina brasileira residente em João Pessoa-PB, inaugurou o que chamamos de *Tribal Brasil*. Tal categoria propõe a inserção das danças afro-brasileiras no caldeirão de informações étnicas já existentes na dança tribal. Sabe-se que a cultura brasileira teve influência indireta dos mouros por meio dos portugueses, podendo ser sentida em aspectos musicais como o som da viola dos repentistas, ritmos como coco, baião e ijexá, e instrumentos como pandeiro, zabumba e berimbau.

Em se tratando de nomeação o termo “*Tribal Brasil*” já carrega uma generalização quando se refere a uma especificação estilística. Podemos criar múltiplas imagens estéticas sobre tal configuração de dança a partir deste título se pensarmos na pluralidade de danças populares existentes em cada região do país. Obviamente houve escolhas diante do que de fato deveria ser agregado a esse sistema: danças que se baseiam em ritmos nordestinos familiares aos ritmos orientais.



Figura 6: Kilma Farias, pioneira do Tribal Brasil, em ensaio fotográfico em 2010. Fonte: Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.501104254151.301151.787294151&type=1>>

A “cadência-dominante-tônica”, típica da música ocidental é bastante presente na música nordestina, facilmente percebida nos aboios, e nos sons da viola e da rabeça. Os ritmos também guardam semelhanças. Um bom exemplo é o samba de coco de Arcoverde, cidade do sertão pernambucano, que tem a mesma cadência do *maluf* ou *laf*, ritmo egípcio bastante utilizado na música síria e libanesa. O *ijexá*, ritmo africano utilizado nas festividades e celebrações do candomblé de rua, também tem forte semelhança com o *karatchi*, ritmo do norte da África que é bastante utilizado para a dança do ventre. O *ijexá* toque de Angola, utilizado nas rodas de capoeira é idêntico ao *ayubi*, ritmo utilizado para a dança de transe oriental chamada *zaar*. (FARIAS, 2007, p.1)

Outras dançarinas utilizaram as informações culturais de seu lugar de origem na mistura com a mescla tribal. É o exemplo de Caro Dumani, da Costa Rica, que misturou danças típicas dos ritmos salsa, merengue e cumbia; Colleena Shakti, de Pushkar na Índia, que mescla a dança clássica indiana Odissi e danças folclóricas de Rajasthani; Kiki Kuan, de Taiwan, que desenvolveu práticas de dança tribal com referências no Tai Chi Chuan e danças folclóricas chinesas.

Penso que, tanto o *Tribal Brasil* como as diversas danças contaminadas pela hibridação da dança tribal, podem ser uma estratégia para burlar a mundialização dos interesses de um grupo de poder diante desta linguagem, pois possibilitam uma ecologia do saber, ou seja, uma descentralização na produção de arte, de conhecimentos. Instigada pela necessidade de diversidade, a ecologia do saber vem para validar o real, o lugar no qual essa manifestação está sendo projetada (SANTOS, 2010).



Figura 7: Apresentação de Tribal Brasil com referências da capoeira e maculêlê no espetáculo Campo das Tribos 3, dirigido por Rebeca Piñeiro em 2011. Fonte: Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10150296147699152.412842.787294151&type=1>>

A ecologia de saberes assenta na ideia de que é necessária uma reavaliação das intervenções e relações concretas na sociedade e na natureza que os diferentes conhecimentos proporcionam. Centra-se, pois, nas relações entre saberes, nas hierarquias que se geram entre eles, uma vez que nenhuma prática concreta seria possível sem estas hierarquias. Contudo, em lugar de subscrever uma hierarquia única, universal e abstrata entre os saberes, a ecologia dos saberes favorece hierarquias dependentes do contexto, à luz dos resultados concretos pretendidos ou atingidos pela diferentes formas de saber. (SANTOS, 2010, p.60).

Desse modo, seria de fato a auto autorização das próprias possibilidades criativas das *performers* do estilo que legitimam outro modo de se fazer dança: estabelecendo critérios comuns de criação. Assim a desestabilização dos padrões pode ampliar o campo das possibilidades e garantir a continuidade de um sistema que se torna mais aberto às diferentes conexões culturais.

Peter Pál Pelbart, filósofo e ensaísta, no capítulo “O Corpo do Informe” do livro *Vida Capital* (2003) aponta a investida contemporânea em corpos deformados e inacabados ao repensar o corpo do informe (sem forma, verdade e julgamentos), que recusa a modelagem do corpo moderno (adestrado e disciplinado), num processo de libertação das posturas rígidas e adquiridas através do reconhecimento das impotências do corpo. O corpo pós-orgânico, sem órgãos, amplia as possibilidades de experimentações diversas que permitem a invenção de novas conexões e libertação de novas potências, isto é, a capacidade da variação das formas (PELBART, 2003). É neste contexto que se instaura o pensamento contemporâneo nas novas produções artística da dança tribal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade e sua ciência modificam o corpo, as células, os sistemas, em esferas micro e macrocósmicas. Os movimentos de dança tribal surgiram no final da década de 60 em meio a episódios sociais, culturais, políticos e econômicos. Acompanhou o desenvolvimento dos meios de comunicação e através deste pôde agregar o tanto de informação e complexidade ao qual se tinha proposto enquanto formulação hibridizada.

A globalização e os interesses de alguns grupos atuantes em dança tribal conduziram os modos organizativos de tal linguagem artística de modo a massificá-la e reproduzi-la em grande escala de acordo com as lógicas de consumo da modernidade. A apropriação dos elementos étnico-culturais e a disseminação através dos agentes da dança tribal originou o contato, e suas respectivas tensões, com diversas outras informações culturais e este encontro pôde ressignificar as possibilidades de criação diante das mesclas.

Os processos de hibridação não hegemônicos podem ser tratados como estratégias de transgressão aos modelos simplificados de composição em dança tribal. Tais processos, acompanhados de uma constante crítica do próprio fazer artístico, podem atingir metodologias mais complexas se baseados na intensificação e atrito das diferenças e numa ecologia na produção de conhecimentos.

Pensando assim, damos espaço à compreensão de uma gama de novos estudos que revelam conhecimentos que se dissipam e se transformam irreversivelmente como um “efeito catraca”, termo citado por Michael Tomasello no livro *Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano* (2003), que é orientado pelo aperfeiçoamento daquilo que já foi concebido num processo de evolução cultural cumulativo produzido socialmente. Tal “efeito” exige que a invenção criativa não possa regredir dentro do sistema, mas sim preservar uma estética nova e aprimorada até que outra melhoria e modificação venha a surgir.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, B. (Org.). Margens da cultura: mestiçagens, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. (L. S. Mendes, Trad.) Unisinos, 2006.
- CELESTINO, Luciana. Sementes, espelhos, moedas, fibras...: a bricolagem da dança tribal e uma nova expressão do sagrado feminino. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS/GT06/Artigo%20completo%20para%20pub%20Semana%20de%20Humanidades.pdf>>. Acesso em 01/05/10.
- FARIAS, Kilma. (2007). ConFUSÃO Harmônica. Disponível em <<http://people.tribe.net/kilmafarias/blog/d5d83dff-f9c0-46ff-b02a-83051986a4b6>>. Acesso em 01/06/2008.
- GREINER, Christine e KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. Cuenca: Archivo Virtual de Artes Escénicas (UCLM), 2005. Disponível em: <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf>. Acessado em 07/04/2011.
- GRUZINSKI, Serge. O Pensamento mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HERCOLES, Rosa. A não representação do movimento. IN: Corpo em Cena. São Paulo: Anadarco. 2011.
- KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. IN: Revista Trama Interdisciplinar. 2010. Disponível em: <<http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint/article/viewFile/3108/2607>>. Acessado em: 03/11/2011.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. IN: Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.
- MOURA, Rosana Silva de. Sutis violências e o espelho midiático: uma abordagem crítica da cultura contemporânea. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2007.
- ORTIZ, Renato. Um outro território. São Paulo: Olho D'água, 1996.
- PELBART, Peter Pál. O corpo do Informe. In: Vida Capital. Ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PHOENIX, Holly. History of tribal fusion belly dance. Disponível em <<http://phoenixbellydance.net/id2.html>>. Acesso em 29/05/2008.
- SALIMPOUR, Jamila. From many tribes: the origins of Bal Anat. IN: Anatomy of a belly dance troupe. Berkeley: Habibi., 1997. Disponível em: <<http://thebestofhabibi.com/vol-17-no-3-spring-1999/from-many-tribes/>>. Acessado em: 14/10/11.
- SANTOS, B. S. A gramática do tempo: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, B. S. & MENESES, M. P. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.
- TOMASELLO, Michael. Origens culturais da aquisição do conhecimento humano. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Rudolf Laban e as Modernas Idéias Científicas da Complexidade. IN: Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.