

MOURA, Lino Daniel. Entre Carmens e Severinas: uma Proposta de Entendimento sobre Transculturação na Dança. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Universidade Federal da Bahia; Sócio Estudante. Mestrando PPGAC UFBA. Professor, Coreógrafo e Dançarino.

RESUMO

Este artigo trata de um possível entendimento sobre transculturação na dança a partir da análise do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*, dirigido por Daniel Moura, estreado em 2009 em Salvador. Atrelando aspectos culturais entre o Nordeste brasileiro e a dança flamenca, o espetáculo apresenta um produto estético transculturado a partir do diálogo entre o flamenco, a músicas de compositores nordestinos e elementos artesanais como o fuxico, a renda e a chita. O olhar lançado na observação destes elementos tem como base as considerações sobre transculturação feitas por Fernando Ortiz, atrelados a entendimentos sobre cultura e identidade em autores como Nestor Garcia Canclini e Stuart Hall.

Palavras-chave: Dança. Transculturação. Identidade.

ABSTRACT

This article deals with a possible understanding of transculturation in dance from the analysis of the performance between Carmens and Severine directed by Daniel Moura, premiered in 2009 in Salvador. Harnessing cultural aspects of northeast Brazil and flamenco dancing, the show presents an aesthetic product crosscultured from the dialogue between the flamenco, the music of composers from the Northeast and craft items such as yo, income and cheetah. The look turned on observation of these elements is based on the considerations made by Fernando Ortiz transculturation, rooted in understandings of culture and identity in such authors as Nestor Garcia Canclini and Stuart Hall.

Keywords: Dance. Transculturation. Identity.

O termo transculturação surge em 1940, opondo-se à ideia de aculturação, que por sua vez, entende-se como um processo de trânsito impositivo de uma cultura para outra. Fernando Ortiz (1983), antropólogo e etnólogo cubano, ao pensar o neologismo transculturação em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* traz à tona questões oriundas dos muitos fenômenos que se originaram em Cuba, por meio das diversas transformações culturais ocorridas neste território.

Ortiz considera que a evolução histórica dos povos pode ser considerada como um processo de trânsito entre culturas, o que significa uma aquisição de uma cultura da alteridade e, ao mesmo tempo, uma perda, uma desterritorialidade desenraizada de uma cultura anterior. A transculturação entendida por Ortiz e apoiada por Bronislaw Malinowski (1983) sugere que o termo assemelha-se a uma “cópula genética”, na qual o produto deste fenômeno terá as suas próprias características, assim como as de seus genitores.

Por outro lado, pensar a transculturação como um diálogo de culturas, não significa necessariamente que esta conversa aconteça de modo a constituir um tratado de paz e igualdades, pelo fato deste processo também se constituir de binômios como desajuste e reajuste, desculturação e exculturação e aculturação e inculturação.

Ortiz salienta que na constituição deste processo, também acontecem perdas em fenômenos de quase aniquilação de uma cultura. Neste caso, considera o contexto cubano quando da identificação dos processos de estabelecimento sucessivo e simultâneo de economias e culturas que ali chegaram, colocando todos em um ambiente de terror e força, desajustados da justiça, num sacrificante movimento de transculturação de um novo ambiente cultural.

Para o autor, a necessidade de definição de termos se justifica pela tentativa de melhor entender os fenômenos sociais, sobretudo, em Cuba e, analogamente, na América do Sul. Assim, ao submeter o neologismo proposto, Ortiz apresenta um caminho para o entendimento de um fluxo incessante de transculturação de várias massas humanas em vias de transposição em território cubano.

O etnógrafo e antropólogo Bronislaw Malinowski considera que uma das maiores contribuições para a antropologia cultural foi feita por Fernando Ortiz, ao apresentar a transculturação como um processo, no qual, tanto a cultura que tenta se impor como a receptora, passam por modificações. Assim, o termo não determina que uma cultura tenha que inclinar-se à outra, ao contrário, numa transição entre culturas, ambas contribuem com aportes significativos no advento de outra realidade de civilização. Dessa forma, não seria possível pensar numa identidade fixa a partir das considerações feitas por Ortiz, dada a transitoriedade de culturas verificadas no desenvolvimento histórico social de Cuba.

O entendimento sobre identidade cultural neste contexto assemelha-se ao que nos aponta Francisco López Segrera (2003) sobre o evento da globalização, ao chamar a atenção sobre como a modernidade se impõe, provocando um deslocamento das identidades.

Neste sentido, Segrera apresenta alguns problemas acerca da crescente globalização ao fornecer uma nova dimensão aos espaços geopolíticos tradicionais. O autor chama também a atenção para os problemas inerentes às identidades deslocadas, fenômeno decorrente dos perigos que a globalização representa para essas identidades e para a diversidade cultural de um planeta multicultural.

Contrariando o pensamento de Habermas, que considera a modernidade como um fenômeno eurocêntrico ao se proclamar centro de uma história mundial e ao estabelecer a alteridade como periferia, podemos verificar, em ORTIZ, que “Toda a escala cultural que a Europa experimentou em mais de quatro milênios, em Cuba ocorreu em menos de quatro séculos” (ORTIZ, 1983, p. 2).

Logo, os pensadores do centro europeu constituem um pensamento iludido, parcial e local sobre a genealogia da modernidade.

David Harvey aponta a modernidade como algo que rompe com o que há de precedente “caracterizada por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior” (1989, p. 12). Numa leitura particularizada, está afirmando que os fenômenos de ordem social, política, cultural, moral, educacional e comportamental interferem diretamente no sujeito.

Com isso, a ideia sobre identidade cultural que Stuart Hall (1987) nos apresenta, menciona este entendimento a partir de uma noção na qual a identidade torna-se uma “celebração móvel”: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987, p. 13).

Hall fundamenta a sua noção sobre identidade cultural, traçando um caminho analítico entre a representação do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno, para tratar das questões da atual fragmentação deste sujeito e suas múltiplas identidades.

Para Hall, o sujeito do Iluminismo ainda estava centrado na ideia da posse de uma essência imutável que acompanhava o indivíduo ao longo de sua existência, numa perspectiva individualista e centrada na imagem do homem racional. Já o sujeito sociológico, apesar de ainda guardar um núcleo essencial interior, tem o seu eu real formado e modificado pelas relações que estabelece com o entorno cultural e as identidades ofertadas nesse contexto.

Sociologicamente, a identidade vai suturar o espaço existente entre o interior e o exterior, o pessoal e o público, o sujeito e a estrutura, promovendo uma estabilidade perante a unificação entre os sujeitos e os mundos culturais. Contudo, o sujeito pós-moderno se apresenta fragmentado e dissociado de uma identidade anteriormente unificada e estável, para dar espaço a um sujeito composto por várias identidades, “algumas vezes contraditórias, ou não resolvidas” (HALL, 2005, p. 12).

As variantes identitárias ou, para Hall, as expressões identificantes e o trânsito de culturas constituem os traços de construção mais evidentes na encenação do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*, que colocam em diálogo a dança flamenca e elementos da cultura popular nordestina.

O espetáculo *Entre Carmens e Severinas* propõe pensar o flamenco como ferramenta de criação para além dos seus limites convencionais, experimentando modificações no formato de apresentação dessa dança em tablado. No palco italiano, o espetáculo sugere um ambiente flamenco com seus principais pilares — *cante*, *guitarra* e *bailaor* (canto, violão e dançarino) — , para agregar a este formato outra possibilidade de pensar a criação em dança flamenca, como meio de construção de outros significados.

Assim, a análise da cena parte da observação sobre como seria possível encenar uma dança flamenca, a partir do diálogo entre as reflexões apresentadas sobre transculturação e identidade, em Fernando Ortiz e Stuart Hall, respectivamente.

O termo “reconhecer” está diretamente ligado ao imaginário, entendendo imaginário como algo que se cria concretamente a partir da imaginação de algo que se inventa. Assim, a constituição de um imaginário nordestino que se identifica neste espetáculo tem a sua fundamentação calcada no que Durval Muniz Albuquerque Jr. (2011) considera a respeito da “invenção do Nordeste”. Para este autor, “o Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 23). A noção de espacialização é referida no discurso do poder que se legitima nas práticas discursivas e sociais. Assim, o espaço é o lugar das redes de imagens e falas tecidas nas relações sociais.

A recorrência dessas imagens e falas que se legitimam em suas territorialidades, em seus discursos de poder, origina em si mesma um regionalismo que não é criação de um olhar externo, mas produto de uma autoafirmação. Estes discursos de poder estão evidenciados no âmbito geográfico, linguístico, histórico, político, econômico, na literatura, no cinema, na música, na pintura e no teatro não apenas representando, mas instituindo o real.

Contudo, Albuquerque acrescenta que os discursos não são tomados como definidores de uma regionalidade, como “documentos de uma verdade”, mas como monumentos de uma construção não determinante de uma identidade fixa.

Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011 p. 24).

A partir desse entendimento, a construção do espetáculo *Entre Carmens e Severinas* segue por uma invenção nordestina, marcada pela estética da escrita de cordel, que projeta uma construção dramática na encenação, costurando uma trajetória entre os acontecimentos, ao estabelecer relações entre música e dança. Este cordel retrata características peculiares da encenação e de um fazer artístico particular ao grupo.

As escolhas compositivas foram feitas a partir de um olhar através do qual fosse possível reconhecer algo de feminino, principalmente em músicas de compositores da região Nordeste e também no vestuário nordestino. Assim, o figurino foi pensado e construído a partir da escolha de alguns elementos recorrentes na cultura do vestir e no modo de utilização de tecidos em decorações, reconhecíveis em algumas capitais nordestinas.

O fuxico, renda, crochê e recortes de chita foram os primeiros elementos pensados na composição dos trajes. A ideia se concentra em vestir as roupas, usadas na dança flamenca, com peças e adereços feitos deste material. Outros elementos que contribuíram na constituição de uma ideia de vestir rústico, somado ao traje flamenco, foram as texturas rugosas da juta e do algodão grosso, por exemplo.

A execução da música é feita ao vivo por um guitarrista flamenco, um percussionista, um flautista, um violinista e duas cantoras. Os arranjos musicais foram pensados, a partir da métrica do compasso flamenco, somados às melodias das músicas de compositores nordestinos. Pode-se verificar a referência de composições muito difundidas por Zé Ramalho e Alceu Valença, por exemplo, transculturadas com o rasgado flamenco.

Os nomes “Carmen” e “Severina”, no título do espetáculo, têm a sua criação referenciada na produção iconográfica do cinema espanhol, como em Carlos Saura e na literatura brasileira, em obras como *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Possíveis Carmens e Severinas encontram-se no palco para dançar um flamenco feito com rendas de bilro.

A partir dessa perspectiva da cena, o espetáculo aproxima-se de uma possível leitura *cancliniana*, via antropologia, de um entendimento sobre ritual que é estudado como prática de reprodução social “[...] onde a sociedade reafirma o que é, defende sua ordem e sua homogeneidade” (CANCLINI, 2006, p. 45).

No entanto, este entendimento utilizado por Canclini, proposto pela antropologia, utiliza-se da definição de rito para entender as operações discriminatórias nas instituições culturais, determinando o acesso seletivo. E neste caso, este conceito nos serve para entender o ritual da encenação do espetáculo, como um lugar de posicionamento político, que leva em consideração o saber local de sua cultura popular.

O espetáculo revela ainda a relativização da autonomia e da inovação do campo cultural da modernidade, ao colocar em diálogo elementos da cultura popular e da dança flamenca. Assim, podemos fazer uma analogia com o que observa Canclini, em seus apontamentos sobre os pintores latino-americanos, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, ao se utilizarem de elementos do primitivismo para comporem suas obras em pleno século XX.

Para Canclini, a vanguarda modernista fatigou-se em sua necessidade de superação do antigo e do tradicional. A partir de experimentações transculturais, sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporou o passado e o popular ao seu fazer, abrindo espaço para fomentar “[...] renovações na linguagem, no *design*, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude” (CANCLINI, 2003, p. 49).

Assim, a transculturação na dança abre espaço para o entendimento sobre o pensamento transitório das identidades, numa perspectiva dialógica, a partir da referência do multiculturalismo. Espetáculos como *Entre Carmens e Severinas*,

ao ignorarem territórios e distinções culturais, inventam para o mundo outros rumos possíveis de entender a dança em sua transitoriedade identitária, propondo uma reflexão do fazer artístico e sua criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes** – 5. Ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. Ed – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983: Del fenómeno de la “transculturación” y de su importancia en Cuba.

SEGRERA, Francisco López. **A Representação das Identidades Deslocadas**. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda., 2003.